

SONATA PARA GUITARRA (1933)
DE ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS (1902-1936):
ESTUDIO DE RELACIONES MOTÍVICAS

LUIS ESTEBAN TANGARIFE JARAMILLO

**Monografía de grado para optar al título de Maestría en Música con énfasis en
interpretación**

Asesor: ALEJANDRO VALENCIA DUQUE

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2012

A mis padres.

A Checho.

A Anita.

A Alejo.

A Miguel.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Alejandro Valencia, Asesor del recital de grado y monografía.

A los maestros Gustavo Yépes, Victor Agudelo y FabioSoto, por sus amables asesorías.

Al maestro Miguel Bonachea.

A los guitarristas Alberto de Blas e Iván Gil Valdés.

A la Universidad EAFIT.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE FIGURAS.....	iii
TABLA DE MOTIVOS.....	vi
RESUMEN.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS.....	4
2. LA <i>SONATA PARA GUITARRA</i> (1933).....	9
2.1. GENERALIDADES.....	9
2.2. ANÁLISIS FORMAL.....	13
2.2.1. Primer Movimiento.....	14
2.2.2. Segundo Movimiento.....	19
2.2.3. Tercer Movimiento.....	20
2.2.4. Cuarto Movimiento.....	21
2.3. ANÁLISIS ARMÓNICO.....	23
2.3.1. Primer Movimiento.....	26
2.3.2. Segundo Movimiento.....	30
2.3.3. Tercer Movimiento.....	33
2.3.4. Cuarto Movimiento.....	36
2.4. ANÁLISIS MOTÍVICO.....	39
2.4.1. Primer Movimiento.....	39
2.4.2. Segundo Movimiento.....	53
2.4.3. Tercer Movimiento.....	58
2.4.4. Cuarto Movimiento.....	64
3. CONSIDERACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS.....	71
3.1. Primer Movimiento.....	71
3.2. Segundo Movimiento.....	73
3.3. Tercer Movimiento.....	74
3.4. Cuarto Movimiento.....	75
4. CONCLUSIONES.....	78
ANEXO (Primera edición de la <i>Sonata para guitarra</i>).....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	99

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Catálogo Naxos.....	12
Figura 2. Análisis formal primer movimiento.....	18
Figura 3. Análisis formal segundo movimiento.....	20
Figura 4. Análisis formal tercer movimiento.....	21
Figura 5. Análisis formal cuarto movimiento.....	22
Figura 6. L'Isle joyeuse, C. Debussy, compases 23 al 29.....	24
Figura 7. Jeux d'eau, M. Ravel, compases 6 y 7.....	25
Figura 8. Fragmento de <i>Sinfonías para instrumentos de viento</i> , I. Stravinsky, compases 1-3.....	26
Figura 9. Fragmento de <i>Sinfonías para instrumentos de viento</i> , I. Stravinsky, compases 36 al 38.....	26
Figura 10. Allegro moderato, compás 1.....	27
Figura 11. Allegro moderato, compases 9 al 16.....	27
Figura 12. Allegro moderato, compases 19 y 20.....	27
Figura 13. Allegro moderato, compases 29 al 40.....	28
Figura 14. Allegro moderato, compases 104 al 109.....	28
Figura 15. Allegro moderato, compases 66 al 76.....	29
Figura 16. Allegro moderato, compases 203 al 212.....	29
Figura 17. Allegro moderato, compases 226 al 229.....	30
Figura 18. Minueto, compases 1 al 20.....	31
Figura 19. Minueto, compases 46 al 70.....	32
Figura 20. Pavana Triste, compases 1 al 17.....	34
Figura 21. Pavana Triste, compases 18 al 24.....	35
Figura 22. Pavana Triste, compases 18 al 24 en el facsímil original.....	35
Figura 23. Final, compases 1 al 28.....	37
Figura 24. Final, compases 29 al 32.....	38
Figura 25. Final, compases 196 al 208.....	38
Figura 26. Motivo 1. Allegro moderato, compás 1.....	40
Figura 27. Motivo 2. Allegro moderato, ritmo troqueo.....	40
Figura 28. Motivos 3 y 4. Allegro moderato, compases 2 y 3.....	40
Figura 29. Ritmo anapéstico.....	41
Figura 30. Motivo 5. Allegro moderato, compás 4.....	41
Figura 31. Motivo 6. Allegro moderato, compás 6.....	41
Figura 32. Allegro moderato, compases 7 y 8.....	42

Figura 33. Allegro moderato, compases 11 y 12.....	42
Figura 34. Motivos 7 y 8. Allegro moderato, compases 15 y 16.....	43
Figura 35. Motivo 9. Allegro moderato, compases 19 y 20.....	43
Figura 36. Allegro moderato, compás 29.....	43
Figura 37. Motivo 10. Ritmo Yámbico.....	44
Figura 38. Allegro moderato, compás 30.....	44
Figura 39. Motivo 11. Allegro moderato, compases 40 a 43.....	45
Figura 40. Motivo 12. Allegro moderato, compás 44.....	45
Figura 41. Motivo 13. Allegro moderato, compases 60 y 61.....	46
Figura 42. Motivo 14. Allegro moderato, compases 64 y 65.....	46
Figura 43. Compases 64 y 65 en el facsímil original.....	46
Figura 44. Allegro moderato, compases 61 a 76.....	47
Figura 45. Compases 73 a 75 en el facsímil.....	47
Figura 46. Allegro moderato, compases 77 a 91.....	48
Figura 47. Allegro moderato, compases 92 a 96, (Ampliación de los compases 71 a 73).....	48
Figura 48. Motivo 15. Allegro moderato, compases 100 a 104.....	49
Figura 49. Allegro moderato, compases 120 y 121.....	49
Figura 50. Allegro moderato, compases 170 y 171.....	50
Figura 51. Allegro moderato, compás 175.....	51
Figura 52. Allegro moderato, compases 196 y 197.....	51
Figura 53. Allegro moderato, compases 198 al 201.....	51
Figura 54. Allegro moderato, compases 210 al 212.....	52
Figura 55. Allegro moderato, compases 218 y 219.....	52
Figura 56. Motivo 16, Tema del IV movimiento aumentado, compases 223 y 224.....	52
Figura 57. Allegro moderato, compases 224 al 229.....	53
Figura 58. Minueto, compás 1.....	53
Figura 59. Minueto, compases 3 y 4.....	54
Figura 60. Minueto, compases 8 y 9.....	54
Figura 61. Minueto, compás 11.....	54
Figura 62. Minueto, compás 13.....	55
Figura 63. Minueto, compases 17 al 20.....	55
Figura 64. Minueto, Compases 25 al 28.....	56
Figura 65. Minueto, compases 31 al 35.....	56
Figura 66. Minueto, compás 42.....	57
Figura 67. Minueto, compases 59 y 60.....	57

Figura 68. Minueto, compases 53 y 54.....	57
Figura 69. Pavana triste, compás 1.....	58
Figura 70. Minueto, compás 52.....	58
Figura 71. Pavana triste, compás 4.....	59
Figura 72. Pavana triste, compás 6.....	59
Figura 73. Pavana triste, compás 7.....	59
Figura 74. Pavana triste, compás 9.....	60
Figura 75. Allegro moderato, compás 123.....	60
Figura 76. Pavana triste, compás 11.....	60
Figura 77. Minueto, compases 47 y 48.....	61
Figura 78. Pavana triste, compases 12 y 13.....	61
Figura 79. Allegro moderato, compases 115 y 116.....	61
Figura 80. Pavana triste, compás 14.....	62
Figura 81. Pavana triste, compases 15 y 16.....	62
Figura 82. Pavana triste, compás 24.....	62
Figura 83. Motivo 17. Pavana triste, compases 25 al 27.....	63
Figura 84. Pavana triste, compases 31 y 32.....	63
Figura 85. Pavana triste, compás 33.....	63
Figura 86. Pavana triste, compases 49 y 50.....	64
Figura 87. Final, compases 1 al 4.....	64
Figura 88. Final, compases 9 al 20.....	65
Figura 89. Final, compases 21 y 22.....	66
Figura 90. Final, compases 25 y 26.....	66
Figura 91. Final, compases 29 y 30.....	67
Figura 92. Final, compases 33 y 34.....	67
Figura 93. Final, compás 142.....	68
Figura 94. Final, compases 144 y 145.....	68
Figura 95. Final, compases 147 al 150.....	68
Figura 96. Final, compases 192 a 201.....	69
Figura 97. Final, compases 202 y 203.....	69
Figura 98. Final, compases 206 a 208.....	70

TABLA DE MOTIVOS

Nº	Gráfico
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	

14	
15	
16	
17	

RESUMEN

Esta monografía analiza la *Sonata para guitarra (1933)*, obra del compositor español Antonio José Martínez Palacios, desde las relaciones temáticas entre los movimientos, buscando ayudar al intérprete en el reconocimiento de la forma a la hora de ejecutarla. Hace alusión a la vida del autor y a las circunstancias que han rodeado la *Sonata para guitarra* desde su composición hasta nuestros días; analiza la forma, la armonía y el desarrollo motivico de la obra; y finalmente, aporta algunos puntos de vista desde lo técnico y lo interpretativo.

INTRODUCCIÓN

El siglo XX fue uno de los más importantes para la guitarra. Allí los compositores profesionales mostraron interés por este instrumento y escribieron grandes obras impulsados principalmente por los maestros Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza. Según Ricardo Iznaola¹, de esta manera comienza el auge guitarrístico que vivimos aún en el siglo XXI. Diversas obras fueron escritas en diferentes estilos y estructuras tales como sonatas, sonatinas, suites y conciertos, entre otros.

A comienzos del siglo XX compositores como Federico Moreno-Torroba, Manuel María Ponce, Joaquín Turina y Eduardo López Chavarri², se arriesgaron a la difícil tarea de escribir sonatas para guitarra obteniendo diversos resultados; sin embargo, según Angelo Gilardino³, no alcanzaron el mismo “brillo” que Antonio José logró con su Sonata y sólo la sonata *Omaggio a Boccherini* de Mario Castelnuovo-Tedesco es comparable con la de Antonio José en amplitud y originalidad⁴. También las sonatas de Manuel María Ponce, dadas a conocer por el guitarrista Andrés Segovia, son de gran importancia en el legado del repertorio guitarrístico de la época. Más tarde compositores como Leo Brouwer y Alberto Ginastera escribieron Sonatas de alcance monumental.

Antonio José nació en Burgos (España) el 12 de Diciembre de 1902 y murió en Estépar (Pueblo cercano a Burgos) el 11 de octubre de 1936 fusilado por la milicia falangista. Pese

¹ RAMOS, Ignacio. Entrevista a Ricardo Fernández Iznaola. [en línea]. (2006). [Consultado 21 sep. 2009]. Disponible en http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/entrevista_iznaolaII.htm. Esta entrevista fue consultada en la página citada, la cual ya no existe. Actualmente puede encontrarse en http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/entrevista_iznaolaII.htm

² Moreno-Torroba, Turina y López Chavarri fueron compositores españoles. Ponce, en cambio, nació en México y fue uno de los compositores que más contribuyó al desarrollo del nacionalismo en su país. Cabe aclarar que ninguno de estos compositores, al igual que Antonio José, era guitarrista.

³ Guitarrista y compositor Italiano.

⁴ GILARDINO, Angelo y SÁENZ GALLEGU, Juan José. Antonio José, Sonata para guitarra. Ancona : Bèrben, 1990, p.10.

a su alto nivel artístico se desempeñó en cargos de bajo perfil. A su labor de compositor se suma la de folclorista, la cual desarrolló en sus composiciones corales, sinfónicas y pianísticas. Escribió la *Sonata para guitarra* en 1933.

Sobre la historia de la Sonata de Antonio José es preciso citar la entrevista a Ricardo Fernández Iznaola publicada en una página de internet:

[...] llegué a conocer la pieza por pura casualidad. Estaba visitando a Regino Sainz de la Maza, [...] en 1978 [...]. Estábamos buscando algo en sus archivos y entonces [...] Regino dijo: "Oh, puede que esto te interese", y me entregó un manuscrito, un manuscrito precioso: la Sonata de Antonio José. [...] y me dijo: "échale un vistazo y dime qué te parece". [...], empecé a leer la pieza y dije: "Guau! Esto es una pieza importante!". Entonces me puse a trabajar en ella y [...] finalmente en el año 81 hice en Madrid la primera interpretación de la Sonata de Antonio José [...]. En 1990 publiqué la primera grabación de la Sonata en un CD titulado *The dream of Icarus*. [...] Así fue básicamente como llegó a ser publicada. Y por supuesto ha sido conocida como una de las obras más importantes del siglo XX, con muchos intérpretes ejecutándola. Fue una cosa extraordinaria⁵.

Dos elementos son una constante en la Sonata de Antonio José: La influencia de Ravel y la presencia del folclore español. Gilardino y Sáenz Gallego afirman en la introducción a la Sonata:

No omitimos sin embargo la evidencia del influjo que la música pianística de Maurice Ravel ejercía sobre Antonio José – grata evidencia –ni silenciamos la superioridad que el joven maestro burgalés muestra sobre los clichés entonces al uso entre los músicos que escribían para guitarra, liberando su música de cualquier fácil complicidad con el enredoso folclore español [del cual por otra parte el compositor era estudioso apasionado y rigurosísimo]⁶.

Sobre la sonata de Antonio José han escrito la musicóloga española Yolanda F. Acker, en su tesis titulada *The Castilian Composer Antonio José Martínez Palacios (1902-1936): A*

⁵ RAMOS, Op. cit.

⁶ GILARDINO. y SAENZ GALLEG0, Op. cit., p. 10.

Biographical Study with a Catalogue of Works; y también, el guitarrista flamenco Corey E. Whitehead, en su tesis doctoral: *Antonio José Martínez Palacios' Sonata para guitarra (1933), an Analysis, Performer's Guide, and New Performance Edition*.

Son pocos los trabajos de investigación que hay sobre esta obra, pese a ser considerada actualmente como una de las obras más importantes escritas para guitarra en el siglo XX. Además de las tesis mencionadas, los guitarristas Alberto de Blas e Iván Gil Valdés (ambos españoles) dedicaron sus trabajos monográficos a esta sonata y su compositor. Por esta razón es importante tratarla como tema de investigación.

Además es poca la información que se tiene en Colombia al respecto. El nivel guitarrístico en nuestro país viene creciendo y desarrollándose cada vez más. Es muy importante incluir obras como la sonata de Antonio José en nuestro repertorio, gracias a su valioso aporte musical y técnico y a su incidencia e inclusión dentro de los programas de los festivales de guitarra en todo el mundo.

También es necesario que existan estudios analíticos y comparativos de obras como la sonata de Antonio José, que sirvan como material de apoyo a la docencia universitaria en sus más altos niveles y que amplíen el panorama interpretativo de las nuevas generaciones de guitarristas. Además trabajos como éste deben incentivar a nuevas investigaciones que amplíen el tema o que desarrollen nuevos textos que contribuyan al crecimiento del quehacer guitarrístico en Colombia.

Esta monografía contextualizará un poco sobre la vida de Antonio José y detallará un análisis armónico y formal de la *sonata para guitarra*. Además, se hará un estudio de las relaciones motivicas entre los cuatro movimientos que la conforman con el fin de ampliar el panorama interpretativo.

1. ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS

En la época de Antonio José, Burgos era la capital de la España Nacionalista, hecho que determinó el fatal desenlace de quien, según Maurice Ravel, habría llegado a ser “el gran músico español de nuestro siglo”⁷. Desde 1931, al finalizar la Dictadura del general Miguel Primo de Rivera, se venía intentando democratizar España; esto es conocido como la proclamación de la II República Española. A pesar de que uno de los objetivos era sacar a España del atraso en el que se encontraba, éste fue un período de muchas contradicciones: los Republicanos y socialistas luchaban por debilitar el poder de la oligarquía mediante cambios sociales y económicos profundos, mientras que ésta batallaba por mantener los privilegios de los cuales gozaba al estar en el poder. El Frente Popular venció en las elecciones de 1936 llevando a que las fuerzas nacionalistas apoyadas por el Ejército y el partido del general Franco se levantaran en contra de la anarquía y la sublevación. Este fue el inicio de la Guerra Civil Española⁸.

Antonio José Martínez Palacios nació en Burgos, Castilla, el 12 de Diciembre de 1902. Fue el menor de los dos hijos de la pareja formada por Rafael Martínez Calvo y Ángela Palacios Berzosa.

Desde pequeño demostró aptitudes musicales. Sus primeros maestros fueron los organistas jesuitas Julián García Blanco, joven seminarista que impartía catequesis y música, y José María Beobide, con quien estudió piano, órgano, armonía y contrapunto.

Sus primeras composiciones se remontan a 1915. Cinco años más tarde ya había decidido dedicarse a la música y contaba con un número aproximado de 50 composiciones. En su

⁷ BARRIUSO GUTIÉRREZ, Jesús; GARCÍA ROMERO, Fernando y PALACIOS GAROZ, Miguel A. Antonio José/Músico de Castilla. Citado por GILARDINO, Angelo y SÁENZ GALLEGU, Juan José. Antonio José Sonata para guitarra. Ancona : Bèrben, 1990, p. 9.

⁸ PUCHE MACIÁ, Ramón. Historia de España : La guerra civil española. [en línea]. (2000-2008). [Consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <<http://www.guerracivil1936.galeon.com/>>

afán por ser músico, decidió irse a estudiar a Madrid, bajo la ayuda económica de la Diputación de Burgos, entre 1920 y 1924.

Emilio Vega fue su maestro en Madrid. Allí, trabajó en el teatro Apolo como director de orquesta y como pianista en los teatros de cine mudo.

En Madrid, solía frecuentar el Café Regina donde conoció al guitarrista Regino Sainz de la Maza, también de origen burgalés, por medio del cual se asoció con importantes artistas de la época en un grupo conocido como la *Generación de 1927*. Dicho grupo buscaba defender los ideales estéticos vanguardistas mientras promovían el nacionalismo con la ayuda de jóvenes artistas españoles que valoraban el neoclasicismo. Su objetivo era lograr un nacionalismo de vanguardia, libre de clichés folclóricos y rico en expresión artística, basado en el virtuosismo compositivo de grandes maestros como Bartok, Schönberg, Stravinsky, Manuel de Falla, Ravel y Debussy. Dentro de este grupo podemos destacar a los conocidos de Antonio José: Pablo Picasso, Manuel de Falla, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Salvador Dalí, Adolfo Salazar, Regino Sainz de la Maza y el denominado grupo de Madrid⁹.

Las obras musicales más importantes de este período (1920-1924) son la *Sinfonía Castellana* y tres *Danzas Burgalesas* para piano.

Antonio José sentía una especial atracción por la música impresionista francesa y consideraba que la técnica y el estilo de ésta eran compatibles con su voluntad de reflejar en su música sus deseos nacionalistas. Por ésta razón, el 2 de Agosto de 1924 solicita la ayuda del Ayuntamiento de Burgos para ir a estudiar a París¹⁰. Según Antonio José, los años de su estadía en París fueron los más importantes de su vida. Fue una época llena de momentos intensos y enriquecedores que marcó su vida dividiéndola en dos.

⁹ WHITEHEAD, Corey E. Antonio José Martínez Palacios' Sonata para guitarra (1933), an Analysis, Performer's Guide, and New Performance Edition. Tucson (Arizona), 2002, p. 20. Tesis (D.M.A). The University of Arizona.

¹⁰ GIL VALDÉS, Iván. "Antonio José: Un talento burgalés". Oviedo, 2006, p. 26. Monografía. Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner".

Al terminar la beca se trasladó a Málaga (1926-1930) donde escribió obras importantes como la *Sonata Gallega* para piano. Además ganó diversos concursos en composición. Allí, comenzó a escribir su ópera *El Mozo de Mulas*, ópera en tres actos sobre un libreto de Lope Mateo y de Manuel F. Fernández Núñez, basado en un episodio de *El Quijote*¹¹.

En 1929 regresa a Burgos para trabajar como director del Orfeón Burgalés. Entre sus principales objetivos estaba el investigar el folklore musical de su región. Dicho en sus propias palabras: “Es una necesaria obligación nuestra [...] el conseguir que nuestra canción popular sea conocida y admirada en España”¹². En 1932 gana el premio nacional de música con su *Colección de cantos populares burgaleses* constituida por 178 canciones y danzas transcritas durante sus viajes por la provincia. La obra coral *Tres cántigas de Alfonso X*, también fue compuesta en este periodo.

Terminó de componer la *Sonata para Guitarra* el 23 de Agosto de 1933. Además compuso *Romancillo infantil* para guitarra sola, un arreglo de una canción popular burgalesa¹³.

En 1934, dirigió el estreno de *Preludio y Danza popular* en el Teatro Monumental de Madrid, ambos, fragmentos de su ópera *El Mozo de Mulas*. El *Preludio*, de carácter sereno y dulce evocaba un sentimiento wagneriano; y la *Danza popular*, estaba basada en una canción infantil, incluida en su *Colección de cantos populares burgaleses*, con un trabajo rítmico, armónico y tímbrico excelentes y una brillante orquestación impresionista. Gracias a esta presentación fue reconocido públicamente por músicos como Joaquín Turina y críticos como José Subirá, Adolfo Salazar y Rodolfo Halfter¹⁴.

En 1935 fundó la revista Burgos Gráfico junto con un pequeño grupo de académicos. Era una revista de ideas liberales que marcaban oposición a los políticos conservadores de Burgos. Según los biógrafos de Antonio José, un artículo anónimo de la revista, atribuido a él, fue la causa de su ejecución. El artículo condenaba la conducta de un sacerdote de la

¹¹ IBID, p. 31.

¹² IBID, p. 37.

¹³ Lo referido a la composición y desarrollo de esta sonata será expuesto en el siguiente capítulo.

¹⁴ GIL VALDÉS, Op. cit., p. 41.

provincia quien presuntamente abusó de unas jovencitas en su parroquia¹⁵. Dicho artículo fue censurado por parte de los anunciantes y suscriptores. Otro artículo que causó controversia apareció en dicha revista en noviembre de 1935; se titulaba *Coplas Sefardíes*¹⁶ y fue usado en su contra para su encarcelamiento y ejecución.

Su aparición pública más importante fue en la Tercera Convención de la Asociación Nacional de Musicología, realizada en Mayo de 1936 en Barcelona. Allí, dictó la conferencia llamada *La canción popular burgalesa*¹⁷ ante destacados asistentes como José Subirá, Francisco Pujol, Jusep Barberá, Joaquín Turina, Rodolfo Halffter, Pau Casals, Nemesio Otaño, etc.

Cuando regresó a Burgos, su madre y su tía fallecieron con pocos días de diferencia. Esto desencadenó una etapa de soledad, crisis emocional y falta de concentración en su producción, puesto que su padre ya había muerto en 1933 y su hermano vivía con su esposa e hijos en Pradoluengo, pueblo situado al este de la provincia de Burgos.

Antonio José era un artista de ideas progresistas con un gran sentimiento nacionalista por su patria y por su provincia. Aunque no pertenecía a ningún partido ni organización política, su inclinación era de “hombre de izquierdas”¹⁸. De esta manera, como asevera Iván Gil en su monografía, “podemos considerarle como un republicano de izquierdas que en 1929 afirmaba: ‘El socialismo bien entendido y bien dirigido es cosa perfecta’. Y que tras la victoria del Frente Popular en 1936, comentaba: ‘Mis desgracias me han amargado la alegría de nuestro triunfo electoral’”¹⁹.

Su manera de pensar y de actuar no era vista de la mejor manera por los sectores de derecha de la sociedad burgalesa. De igual forma, su talento sobresalía en aquel entorno mediocre y tradicionalista. Así, Antonio José fue despertando envidias profesionales, que junto con los artículos de revista antes mencionados, desataron su trágica muerte.

¹⁵ WHITEHEAD, Op. cit., p.19.

¹⁶ El autor desconoce el contenido de este artículo.

¹⁷ IBID, p. 19.

¹⁸ GIL VALDÉS, Op. cit., p. 48.

¹⁹ IBID, p. 48.

Las circunstancias que rodearon la muerte de Antonio José están relacionadas con la de Federico García Lorca. Iván Gil cita a Eduardo de Ontañón, quien formula el paralelismo existente entre las muertes de García Lorca y Antonio José, en los siguientes términos:

Yo creo que ante este tremendo caso la verdad puede ser sencilla: a Lorca lo mataron los malos poetas. No tiene otra explicación. Lo mismo que a otro artista magnífico y joven y amante también del folklore, al compositor Antonio José, uno de los más fuertes temperamentos que tenía España, lo fusilaron en Burgos los malos músicos...

A Lorca no pudieron acusarle más que de eso: de poeta. Motivo suficiente para los mediocres, porque sabido es que no hay nada que cohíba y encocore tanto a los seres sombríos como la claridad diáfana²⁰.

El 24 de Junio de 1936 el regidor de Burgos prometió que el Ayuntamiento editaría la *Colección de cantos populares burgaleses*, obra con la que Antonio José había ganado el Premio Nacional de Música. Lamentablemente la Guerra Civil impidió realizar dicha edición.

En Agosto de 1936, fue arrestado por las milicias falangistas y señalado por seguir ideas Judío-marxistas. Fue ejecutado sin juicio ni expediente previos²¹ por un escuadrón de fusilamiento el 11 de Octubre del mismo año, en el monte de Estépar.

La música de Antonio José estuvo vetada durante la dictadura de Franco, lo que impidió la edición de sus obras más importantes. Sólo hasta 1980, se pudo editar y presentar el cancionero prometido por el Ayuntamiento como homenaje a “su memoria y a sus virtudes humanas y artísticas”²². Actualmente, el nombre de Antonio José ocupa un lugar preferente entre los músicos y folkloristas españoles, y el primero entre los burgaleses²³.

²⁰ IBID, p. 48.

²¹ PRIETO MARUGÁN, José. ¡Viva la música!. Homenaje a Antonio José. En : Melómanodigital. [en línea]. [consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <<http://www.orfeoed.com/especiales/antoniojose.asp>>

²² GIL VALDÉS, Op. cit., 57.

²³ VALDIVIELLO ARCE, Jaime L. Centenario del nacimiento del Músico y Folklorista burgalés Antonio José Martínez Palacios. En : Revista de Folklore - Fundación Joaquín Díaz. [en línea]. Vol. 22b, No. 262 (2002); pp. 119-124. [consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2040>>

2. LA SONATA PARA GUITARRA (1933)

2.1. GENERALIDADES

Antonio José terminó de escribir la *Sonata para guitarra* el 23 de Agosto de 1933. Para la fecha, Federico Moreno Torroba, Manuel María Ponce y Joaquín Turina ya habían encomendado a Andrés Segovia la interpretación de varias piezas en forma de sonata; sin embargo, no es comprobable que Antonio José haya tenido contacto con éstas.

Antonio José escribió solamente dos piezas para guitarra: la *Sonata para guitarra* y la pieza *Romancillo infantil*, cuya fecha de composición se desconoce. Al parecer Antonio José no tenía gran conocimiento sobre este instrumento, por lo que su relación con Regino Sáinz de la Maza sería clave para la composición de la sonata.

El guitarrista Iván Gil afirma que La *Sonata para guitarra* de Antonio José es una obra destacada en originalidad y creatividad que posee un delicado estilo impresionista. Además elogia la sonata, refiriéndose a su estilo, de la siguiente manera:

En ella [Antonio José] muestra su claro instinto y su sentido del instrumento. Música sintética, de escritura limpia y eficaz, donde nada falta ni sobra. Toda su fina capacidad de invención pura se manifiesta en esta sonata, en la que aceptando el modelo clásico vierte en él su vena generosa llena de ese ímpetu, de esa exaltación propia de todo músico nacido. Obra de gran madurez dentro de su juventud en que empiezan a fraguar, a posarse todas las adquisiciones, todas las esencias de que se ha nutrido el artista²⁴.

Angelo Gilardino y Juan José Sáenz Gallego afirman en la introducción de la primera edición de la *Sonata para guitarra*, que la influencia de Ravel y la presencia del folklore español son dos elementos constantes durante el desarrollo de la misma. Así mismo destacan que “el joven maestro burgalés” mostraba superioridad sobre los clichés que usaban los músicos españoles que escribían para guitarra en aquella época²⁵.

²⁴ GIL VALDÉS, Op. cit., p. 42.

²⁵ GILARDINO. y SAENZ GALLEGO, Op. cit., p. 10.

Para el guitarrista Alberto de Blas, según lo intenta demostrar en su monografía, Antonio José es un claro continuador de la corriente estética iniciada por Debussy, sin olvidar la influencia ejercida sobre su música por Ravel y la corriente Neoclásica. También, intenta demostrar que la Sonata de Antonio José sirve de enlace entre los últimos movimientos artísticos y musicales europeos, con la guitarra. Además, busca elevar la concepción de la indudable calidad de esta sonata, que “por ser de un compositor casi desconocido y de fatal destino, parece que al menos en España no lo apreciamos lo suficiente”²⁶.

Además de la riqueza musical, la Sonata de Antonio José es una pieza desafiante en el aspecto técnico e interpretativo. Por un lado, al estudiarla, se vislumbra la audacia del compositor al lograr tal nivel expresivo, superando las dificultades que implica la escritura para guitarra en cuanto al manejo de los registros y del balance; mientras que por el otro, el intérprete se ve retado a resolver las dificultades técnicas que se le presentan en cuanto a la digitación y adaptación de algunos pasajes, que no pueden tocarse tal como están escritos, ya que la guitarra no era un instrumento de gran conocimiento para el compositor.

La *Sonata para guitarra* consta de cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *Minueto*, *Pavana triste* y *Final*. A través de éstos, Antonio José desarrolla el mismo material temático expuesto desde los primeros compases del primer movimiento.

La *Sonata para guitarra* fue dedicada a Regino Sainz de la Maza y fue estrenada por él mismo el 23 de Noviembre de 1934 en el teatro principal de Burgos; sin embargo, sólo ejecutó el primer movimiento²⁷.

Como ya se había dicho en el capítulo anterior, después de la muerte de Antonio José se prohibió la publicación e interpretación de todas sus obras; solamente hasta el final de la dictadura de Franco se volvió a revivir el interés por sus composiciones. Es así como se explica que Ricardo Iznaola interpretara la *Sonata para Guitarra* completa, por primera vez

²⁶ CORREO ELECTRÓNICO de Alberto De Blas Javaloyas, guitarrista clásico radicado en Weimar, Thüringen, Alemania, 26 de julio de 2011.

²⁷ El autor de este trabajo desconoce las razones por las que solamente se ejecutó el primer movimiento.

en 1981, en el programa radial *Lunes musicales de Radio Nacional* dedicado a los músicos de la *generación de 1927*.

El mismo Iznaola, cuenta en una entrevista concedida a la revista *Acoustic Guitar*, cómo dicha obra llegó a sus manos por medio de su maestro Regino Sainz de la Maza. Allí mismo relata sus impresiones sobre la misma y habla de su primera interpretación en una emisora radial de Madrid²⁸.

Luego, diversos guitarristas empezaron a incluirla en sus repertorios. El conocido David Russell tocó la sonata durante su gira en 1997; el guitarrista español Ignacio Rhodes la interpretó regularmente durante los años 90's; y el guitarrista flamenco Corey Whitehead, realizó la premier para Internet en el formato audio-video streaming el 18 de Octubre de 2000.

Ricardo Iznaola realizó la primera grabación de la sonata en 1991 en el CD *Dreams of Icarus*, y Juliam Bream la grabó para el sello EMI en 1995. No ha sido posible determinar la totalidad de las grabaciones existentes de dicha sonata, según las fuentes consultadas; sin embargo, se ha añadido la siguiente lista extraída de la base de datos de Naxos²⁹, la cual contiene las grabaciones de la sonata allí registradas.

²⁸RAMOS, Op. cit.

²⁹ UNIVERSIDAD EAFIT. Naxos Music Library. [base de datos en línea]. [consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en

<<http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/work.asp?wid=133880&cid=8.554555>> y
<<http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/work.asp?wid=168787&cid=8.572565>>

NºCatálogo	Nombre Catálogo	Sello	Artista
8.570446	Guitar Recital: NirseGonzalez	Naxos Laureate	Gonzalez, Nirse
8.572390	Guitar Recital: Kulikova, Irina - PONCE, M. / TANSMAN, A. / BROUWER, L. / JOSE, A.	Naxos Laureate	Kulikova, Irina
8.572565	Guitar Recital: Larousse, Florian - DOWLAND, J. / REGONDI, G. / JOSE, A. / ANGELO, N. d' / COSTE, N.	Naxos Laureate	Larousse, Florian
8.572727	Guitar Recital: Garibay, Pablo - SCARLATTI, D. / TARREGA, F. / PONCE, M. / JOSE, A.	Naxos Laureate	Garibay, Pablo
JBCC139	JOSE, A.: Guitar Sonata / CORDERO, E.: 3 Cantigas negras / PONCE, M.M.: Guitar Sonata No. 3 / BROUWER, L.: Hika (Garibay)	Urtext	Garibay, Pablo
DE3398	Guitar Recital: Gregoriadou, Smaro - BACH, J.S. / JOSE, A. / GREGORIADOU, S. (Reinventing Guitar! - New Perspectives in Guitar Sound)	Delos	Gregoriadou, Smaro
NI6172	Guitar Recital: Watt, Ian - ALBENIZ, I. / RODRIGO, J. / JOSE, A. / de FALLA, M. / TARREGA, F. (Invocacion - ImpressionsofSpain)	Nimbus Alliance	Watt, Ian
DGCD21001	Guitar Recital: Viazoskiy, Roman - VASSILIEV, K. / BROUWER, L. / JOSE, A. / GISMONTI, E. (Fatum)	Dreyer Gaido	Viazoskiy, Roman
NOSAGCDDM2	Guitar Recital: Gutke, Magnus - SAINZ DE LA MAZA, E. / JOSE, A. / OHANA, M. / SAUGUET, H. (Touche II)	Nosag	Gutke, Magnus
FDS57979	Guitar Recital: Dylla, Marcin - RODRIGO, J. / JOSE, A. / GINASTERA, A. / BAUER, J. (ChitarraGiocosa)	Fleur de Son	Dylla, Marcin
SFZ6014	Guitar Recital: Moller, Johannes - FALLA, M. de / DEBUSSY, C. / RODRIGO, J. / JOSE, A. / SAINZ DE LA MAZA, E. (Johannes MollerPlaysSpanish Music)	SFZ Music	Moller, Johannes
8.554555	Guitar Recital: Denis Azabagic	Naxos Laureate	Azabagic, Denis
ABCD153	JOSE: Guitar Sonata / RODRIGO: Invocationand Dance / MOMPOU: Suite Compostelana	Alba	Eskelinen, Ismo
BIS-CD-736	TURINA: Complete Works for Solo Guitar	BIS	Halasz, Franz

Figura 1. Catálogo Naxos.

Existen dos manuscritos sobre la sonata de Antonio José. El primero es conocido como manuscrito original, el cual contiene la sonata tal como se compuso en primera instancia. Luego Antonio José consignó algunas correcciones en lo que se conoce como manuscrito final.

La primera publicación escrita fue editada e impresa por Angelo Gilardino en 1990, edición basada en el borrador del manuscrito original. La segunda publicación, impresa y editada en 1999 también por Gilardino, fue realizada en colaboración con Ricardo Iznaola y basada

en el manuscrito final. Una segunda edición fue necesaria, debido a los cambios entre manuscritos.

Éstas son las dos únicas publicaciones “comerciales” existentes, ya que la edición realizada por Corey Whitehead hace parte de su tesis doctoral.

En 1990, Angelo Gilardino no contaba con el manuscrito final de la sonata y explica, en el prefacio de la segunda edición, los hechos que hicieron válida su primera publicación. Según él, accedió al primer supuesto manuscrito por medio del guitarrista Gabriel Estarellas, a través de los herederos de Antonio José, desconociendo la existencia de este “otro” manuscrito.

Hacia 1993, Gilardino recibió una carta del guitarrista José Fernández Moral, quien le reclamaba el haber omitido la dedicatoria a Regino Sainz de la Maza y le confirmaba la existencia del manuscrito “original” utilizado por el mismo Sainz de la Maza en la primera presentación de la Sonata.

Más tarde, Gilardino se enteró de la primera presentación completa de la sonata realizada por Ricardo Iznaola (Discípulo de Sainz de la Maza), y reafirmó la existencia del manuscrito final otorgado por Antonio José a su amigo Sainz de la Maza para que la interpretara. Al parecer, la sonata iba a ser editada y publicada por el guitarrista burgalés, pero las fatídicas circunstancias impidieron los hechos³⁰.

³⁰ WHITEHEAD, Op. cit., p. 22-27

2.2. ANÁLISIS FORMAL

Se recomienda acompañar la lectura de este análisis y la del análisis armónico con el anexo presente al final de este trabajo, el cual contiene la primera edición de la sonata de Antonio José (edición Bèrben).

La *Sonata para guitarra* tiene cuatro movimientos (*Allegro moderato*, *Minueto*, *Pavana triste* y *Final*) a través de los cuales se desarrollan los elementos temáticos presentados desde el primero, lo cual nos permite considerarla como una *sonata “cíclica”*. Éste procedimiento compositivo venía desarrollándose desde Beethoven en obras como la *Sinfonía N° 3 “Eroica”*, la *Sinfonía N° 5*, el cuarteto *Razoumovsky Op. 59 No. 2* y la *sonata para piano Op. 57 N° 23 “Appassionata”*, entre otras. También compositores como Franz Schubert en *Wanderer Fantasy*, Robert Schumann en su *Sinfonía No. 4*, Hector Berlioz en *Harold en Italia* y la *Sinfonía Fantástica*, y Franz Liszt en su *Concierto para piano No. 2* y la *Sonata in B menor*, entre otros, utilizaron esta técnica para dar unidad a sus obras. Además, César Frank fue uno de los compositores más influyentes en sus sucesores, entre los cuales se encuentra Vincent d’Indy, autor de *Cours de composition musicale*. En dicho tratado se hace referencia a las técnicas compositivas que Franck utilizaba para sus sonatas cíclicas, las cuales influyeron a compositores como Debussy y probablemente a Antonio José durante su estadía en Francia.

Otro procedimiento cíclico consistía en “amalgamar” los cuatro movimientos en uno solo, siendo cada uno de estos una sección de la ya mencionada *forma sonata*; sin embargo, la sonata de Antonio José presenta una clara independencia entre sus cuatro movimientos, conservando la unidad por medio del tratamiento del mismo material temático a lo largo de toda la obra.

2.2.1. Primer Movimiento

El primer movimiento, *Allegro moderato*, está escrito en forma sonata. Según Alberto De Blas “en el primer compás se encuentran concentrados la gran mayoría de elementos temáticos que aparecen en la obra. Este es un rasgo muy común en la música de Debussy, llamado *recurso melódico primario*³¹.” La exposición presenta dos grupos temáticos contrastantes, siendo el primero *cantabile* y enérgico, mientras que el segundo es reposado y basado en arpeggios. La sección de desarrollo es amplia y presenta en un constante diálogo los elementos de ambos grupos temáticos. La recapitulación es variada y expandida, ya que no reexpone los temas en el mismo orden que en la exposición y, además, amplía algunos de éstos. La coda es corta y está basada en el tema inicial.

La métrica de dicho movimiento es 2/4. El ritmo, durante la exposición, es agitado y en constante movimiento; está basado, generalmente, en figuras de semicorcheas y en los patrones métricos troqueo y anapesto. En el c. 30, el metro trocaico se invierte, volviéndose yámbico. A partir del c. 40, la textura rítmica empieza a variar, tornándose menos densa; las semicorcheas desaparecen y los tresillos de corcheas se convierten en el motor rítmico principal.

Durante el desarrollo, encontramos una constante contraposición de las texturas desarrolladas en los temas de la exposición; sin embargo, en el c. 92, los valores rítmicos se hacen mayores por aumentación, predominando las corcheas, las negras y las blancas ligadas. Luego, en el c. 112, retorna el movimiento de semicorcheas, preparando el comienzo de la recapitulación. Allí, los temas se presentan de manera diferente a la exposición; de esta manera, la textura depende de la sección o grupo temático al que pertenezca la frase. Finalmente, durante la coda, hay una aumentación rítmica similar a la ocurrida en el desarrollo.

³¹ DE BLAS, Alberto. Sonata (1933) Antonio José. [en línea]. (2011). [consultado 12 Abr. 2012]. Disponible en <<http://albertodeblas.blogspot.com/>>

Antes de entrar en el análisis de la estructura media, es preciso anotar que en el ejercicio del mismo se pueden encontrar diferentes puntos de vista; igualmente, por ser la música parte de las ciencias sociales, sería incorrecto decir que uno u otro tienen la razón. Por tal motivo, este análisis ofrece otra perspectiva apoyada en los contenidos teóricos disponibles, y en ocasiones, se contrapone a las ideas expuestas por Corey Whitehead en su tesis doctoral.

El contenido formal de la sonata en cuestión, será descrito a continuación e ilustrado en el cuadro de la figura 2.

Este movimiento no tiene introducción y su primer grupo temático se extiende hasta el c. 33. El primer tema de este grupo (a)³², cc. 1 al 6, es una frase binaria formada por dos incisos ternarios; en seguida, encontramos una frase de transición (tr), también binaria pero de incisos binarios, que forma el primer periodo junto con la frase anterior. Luego, en el c. 11, encontramos el segundo tema de este grupo (b)³³ seguida por otra frase (c) que conforman otro período; la frase (b) es binaria de incisos binarios y la frase (c) es ternaria de incisos binarios. De esta manera, Antonio José, logra un equilibrio estructural de (6+4)+(4+6).

Luego, empieza otro período de transición de 8 compases, 2 frases binarias de 2 incisos binarios. En el c. 29, tenemos otra frase temática perteneciente al primer grupo (b'); dicha frase va hasta el c. 33 y tiene dos incisos binarios; el último compás es repetido para disolver la frase y construir una transición, que prepara la entrada del segundo grupo temático (c. 39).

Para Corey Whitehead, el segundo grupo temático empieza en el c. 29³⁴. El autor de este trabajo difiere en este punto, considerando que el material temático del c. 40, presentado en *Bb* mayor, aparece más tarde en *Ab* mayor. Además, la textura rítmica y el carácter de la frase del c. 29 son similares a los del primer grupo temático, mientras que el c. 40, presenta una ruptura armónica y rítmica.

³² Las letras entre paréntesis, escritas en minúscula, corresponden al nombramiento de los temas.

³³ Podría llamarse frase subsidiaria.

³⁴ WHITEHEAD, Op. cit., p. 35.

Así, el segundo grupo temático empieza en el c. 40 con una frase binaria hasta el c. 43 (d). Dicha frase podría considerarse como el tema del grupo, o frase principal. Luego, encontramos dos frases subsidiarias: una (d') entre los cc. 44-49, y otra (d'') entre los cc. 50-55. A continuación, aparece un añadido de 8 compases, basado en la repetición de los tresillos de las frases anteriores, técnica utilizada, seguramente, para disolver y comenzar a preparar el desarrollo.

A partir del c. 64 comienza una coda o transición hacia el desarrollo. En ella se utilizan materiales de ambos grupos temáticos y se modula hacia *Ebm*, tonalidad en la que empieza el desarrollo. Son dos frases ternarias, de 6 compases, que se eliden en el c. 69. La segunda (e'), tiene un añadido de dos compases (cc. 74 y 75).

Otra discrepancia con el análisis realizado por Corey Whitehead, es el lugar donde empieza el desarrollo. Para él, comienza en el c. 56; sin embargo, la frase allí presente es una disolución de las frases subsidiarias del segundo grupo temático, por lo que puede considerarse que el desarrollo comienza en el c. 77, después del silencio presente en el c. 76 (silencio de blanca). Dicha pausa es la de mayor valor en este movimiento, lo que marca una clara separación entre dos secciones. Además, según el maestro Gustavo Yépes, es bastante común que el desarrollo empiece después de una gran pausa y que el segundo tema sea desarrollado generalmente antes que el primero, como sucede en esta sonata³⁵.

En la figura 2, se pueden observar las frases que componen el desarrollo, su duración y su relación con los grupos temáticos de la exposición³⁶.

Aunque la recapitulación y la coda están sintetizadas y explicadas claramente en el cuadro (fig. 2), cabe aclarar que entre los cc. 134 y 145, se amplía la frase de transición que sirve como puente para modular a la frase principal del segundo grupo temático (cc. 7-10), convirtiéndose en una especie de desarrollo secundario. Además, la recapitulación no es literal; el orden de presentación de los temas es diferente al de la exposición. Como puede

³⁵ ENTREVISTA con el maestro Gustavo Yépes, profesor de la Universidad Eafit, Medellín, 12 de Marzo de 2012.

³⁶ El tratamiento motivico de éstas será ampliado en el capítulo 3.4

verse en la figura 2, después del desarrollo secundario reaparecen los temas del segundo grupo temático (d, d', d'' y e) en lugar de continuar con los pertenecientes al primero (b, c), los cuales aparecen a partir del c. 172. Finalmente surge de nuevo el tema (d) antes de pasar a la coda.

Frases	a	tr	b	c	tr	b'	tr	d	d'	d''	tr	e	e'
Tonalidad	Em	Em	Em	Em	Em-Bm-C#m	Em-G	G-Eb-Am	(Gm)-Bb	Bb	Bb-A	A	A-C#	C#
Compases	1-6	7-10	11-14	15-20	21-28	29-33	34-39	40-43	44-49	50-55	56-63	64-69	69-76
Grupos Temát.	T1						Tr	T2				Coda	
Secciones	Exposición												
Género	Allegro de sonata												

Frases	d	d'	tr	f	tr	a'	g	tr	a
Tonalidad	Ebm-Gb	Gb	Dm	Dm	A	Am	G-D	F#m-Bb-Em-B7	Em
Compases	77-80	81-87	88-91	92-103	104-111	112-119	120-123	124-127	128-133
Grupos Temát.	T2			F. retr.		F. Recap.		Retrans.	T1
Secciones	Desarrollo								Recapitulación
Género	Allegro de sonata								

Frases	tr	d	d'	d''	tr	e
Tonalidad	F#º-Cm-G#º-Bm-D#º-Am-E#º-G#m-F#º-Dº-Eº-F#º	Fm-Ab	Ab	Ab-G	G	G(Em)
Compases	134-145	146-149	150-155	156-161	162-169	170-171
Grupos Temát.	Des. Sec.	T2				
Secciones	Recapitulación					
Género	Allegro de sonata					

Frases	b'	c	tr	d	tr	tr	g'	a''	h
Tonalidad	Em	Em	G#º-Ab-G7-D#º-Eb-C#m	Em	D	F#-C(6 alem)	Em	Em	E
Compases	172-175	176-181	182-193	194-197	198-201	202-209	210-217	218-221	222-229
Grupos Temát.	T1		T1 y T2	T1 y T2		des			
Secciones	Recapitulación						Coda		
Género	Allegro de sonata								

Figura 2. Análisis formal primer movimiento.

2.2.2. Segundo Movimiento

El segundo movimiento, *Minueto*, conserva la métrica de 3/4 propia de esta danza; sin embargo, su lenguaje armónico es del siglo XX. A pesar de ser un minueto, su carácter podría parecerse más al de una zarabanda, por su acentuación en el segundo pulso³⁷. El contenido temático está relacionado con el primer movimiento, presentando generalmente ampliaciones rítmicas de algunos motivos allí vistos³⁸.

Al tener un carácter de danza, hay una regularidad mayor en la textura rítmica que en el primer movimiento. Constantemente se van presentando motivos formados por corcheas, alternados con algunos compases donde prevalecen las negras.

Su estructura puede mirarse de diferentes maneras:

Primero, podría verse como un rondó:

A-B-A'-C-A

Desde el comienzo del movimiento, se percibe una clara agrupación por periodos de 8 compases, que conforman secciones de 16 compases. Además, las áreas tonales y el contenido temático varían en cada una de estas secciones.

Visto de esta manera, cada sección es binaria (es decir, está formada por dos períodos) excepto la sección C que es ternaria.

También, podría verse como una gran canción ternaria:

$\alpha - \beta - \alpha$

Al considerar que la sección A se repite, tendríamos una sección más grande de 32 compases (α), cuya área tonal es *Do*; si seguimos agrupando de la misma manera, tenemos una sección central (β) en *La* mayor, formada por las secciones B y A'; y, finalmente, nos

³⁷ WHITEHEAD, Op. cit., p. 34.

³⁸ Ver capítulo 3.4.

quedaría una sección (α') un poco más larga, que regresa a *Do* como área tonal e incluye la repetición de la sección A.

Períodos	a		a'		b		b'		a''		b''		c		c'
Tonalidad	Cm	Cm	C	C	Ebm-E	E-D	C#-E	Ebm-E	A	A	A	E-A	A	Em	A
Compases	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-36	37-40	41-44	45-48	49-52	53-58	59-62
Secciones	A				B				A'				C		
Messo géneros	Rondó														
Secciones	α				β								α'		
Messo géneros	Gran Canción Ternaria														
Género	Minueto														

Períodos	c'	b'	a		a'	
Tonalidad	A	A	Cm	Cm	C	C
Compases	63-70	71-78	79-82	83-86	87-90	91-94
Secciones	C		A			
Messo géneros	Rondó					
Secciones	a'					
Messo géneros	Gran Canción Ternaria					
Género	Minueto					

Figura 3. Análisis formal segundo movimiento.

2.2.3. Tercer Movimiento

El tercer movimiento, *Pavana triste*, también es una canción ternaria. Está escrita en compás de 3/2 y al igual que el *minueto* incorpora un lenguaje moderno en una danza antigua. Los temas allí tratados se derivan de los movimientos anteriores. Su carácter es ligero a pesar de ser melancólico y profundo.

La textura rítmica es similar a la del segundo movimiento. Predominan las figuras de corcheas y negras, dándole movimiento y ligereza al pulso de blancas, para que no se haga tan lento.

La introducción es una ampliación rítmica del c. 52 del segundo movimiento³⁹. La sección A es un período ternario (frases a-b-c); la sección B la forman dos períodos binarios: el primero, conformado por dos frases similares (d-d'), y el segundo, por dos frases que

³⁹ Ver capítulo 3.4

emplean elementos de las frases (a) y (b) de la sección A, en medio de frases de transición y de carácter modulante. Luego, la sección A', es una variación de A, ya que en vez de repetir literalmente b, solo cita su primer compás, continúa con una nueva frase basada en a, que termina fundiéndola con c para terminar con el movimiento lento de la sonata.

Frases		a	b	c	d		d'		Tr	b'	Tr	a'	a	b''	a''	c'
Tonalidad		Em	Em-Gb-D	Em-F-A	Fm		Ab		Cm	C	C-Em	Em	Em	Cm	A	A-F-A
Compases	1	2-5	6-9	10-15	16-17	18-19	20-21	22-23	24-27	28-30	31-32	33-36	37-40	41	42-43	44-50
Secciones	Intro	A			B							A'				
Messo géneros	Canción Ternaria															
Género	Pavana															

Figura 4. Análisis formal tercer movimiento.

2.2.4. Cuarto Movimiento

El cuarto movimiento, *Final*, corresponde a la forma de rondó. La sección A la conforman rasgueos de acordes (típicos de la música española) seguidos de pasajes en escalas rápidas, mientras que las secciones B, C y D utilizan material temático presentado en el primer movimiento, dándole unidad a la obra.

La sección A está formada por dos periodos, uno binario y el otro ternario. Luego, hay una sección de transición seguida de la sección B que repite literalmente los cc. 92 al 112 del primer movimiento. La sección C reitera textualmente los cc. 84 al 122 del primer movimiento, seguido por la reaparición de la sección A en la cual, la tercera frase del segundo periodo (a'), es reemplazada o variada por una frase de transición. La sección D es tomada, igualmente, del primer movimiento (cc.11-37).

Con dos periodos binarios, la sección A es seguida de la coda y modula hacia *Mi mayor*, tonalidad en la cual finaliza la obra y que, por las características acústicas de la guitarra, es de gran sonoridad.

Períodos	a		a'			b		c	tr	(=Imov cc 92-112)	a	
Tonalidad	Dm	Am	Dm-Am	Dm	Dm (F)	Bbm-Dm	Dm	Dm-Em	A		Dm	Am
Compases	1-4	5-8	9-12	13-14	15-20	21-24	25-28	29-32	33-39	44-63	64-67	68-71
Secciones	A					Tr				B	A	
Messo géneros												
Género	Rondó											

Períodos	a'			(=Imov cc 124-172)	tr	a		a'		Tr
Tonalidad	Dm-Am	Dm	Dm (F)		Em	Dm	Am	Dm-Am	Dm	Dm-Am-Em
Compases	72-75	76-77	78-83	84-122	123-124	125-128	129-132	133-136	137-138	139-146
Secciones	A			C		A				
Messo géneros										
Género	Rondó									

Períodos	(=Imov cc 11-37)	a		a'		d		e
Tonalidad		Dm	Am	Dm-Am	Dm	Dm	Dm-Am	E
Compases	147-177	178-181	182-185	186-189	190-191	192-195	196-201	202-208
Secciones	D	A				CODA		
Messo géneros								
Género	Rondó							

Figura 5. Análisis formal cuarto movimiento

2.3. ANÁLISIS ARMÓNICO

No es el objeto principal de esta monografía realizar un análisis armónico profundo y detallado de toda la *sonata para guitarra* de Antonio José; sin embargo, es conveniente demostrar la riqueza estructural y estilística que ésta tiene, mediante el análisis de algunos pasajes. Se recomienda la lectura y el estudio de la tesis del guitarrista flamenco Corey Whitehead, para un análisis funcional más detallado y completo.

Según Whitehead la *sonata para guitarra* puede clasificarse dentro de una estética neo-romántica, libre de clichés tanto idiomáticos como técnicos⁴⁰; pero como se ha dicho en el capítulo 3.1 se puede apreciar la influencia de Debussy, de Ravel y de la corriente neoclásica: el uso constante de armonías extendidas, disonancias no preparadas, cromatismos, escalas pentatónicas y de tonos enteros y mixturas modales dentro de la funcionalidad tonal, nos permite catalogar el lenguaje de esta obra dentro del tonalismo cromático avanzado. De igual manera está presente el folklore español, representado en los acordes rasgueados del cuarto movimiento. Para Whitehead “el resultado es una estructura formal que coincide con los altos estándares esperados para el gran repertorio de piano y violín”⁴¹.

Ampliando un poco la idea anterior recordemos que la música de Debussy, aunque ha sido llamada impresionista, está más cerca del simbolismo. Sus composiciones a menudo trastocan la sintaxis normal en pro de la búsqueda de atmósferas e imágenes que le dan sentido a la obra. Estas imágenes son creadas mediante la yuxtaposición de diferentes elementos tales como motivos, armonías, escalas octatónicas, pentatónicas y de tonos enteros, y timbres instrumentales entre otros elementos. Aunque los motivos se repiten con ligeras variaciones, no tienen un desarrollo como tal y las disonancias no necesitan resolverse. Sin embargo, Debussy mantiene un centro tonal en sus obras pero desafía las relaciones tonales convencionales entre los acordes dándoles cierto grado independencia.

⁴⁰ WHITEHEAD, Op. cit., p. 93.

⁴¹ IBID, p. 110.

Veamos a continuación un ejemplo tomado de la *Historia de la música occidental*⁴² donde se muestran elementos de la música de Debussy que serán encontrados en la sonata de Antonio José:

Figura 6. L'Isle joyeuse, C. Debussy, compases 23 al 29.

Por su parte Ravel aunque hereda mucho de la música Debussy, se caracteriza por estar más ligado a las formas tradicionales, a las melodías diatónicas y a las armonías complejas dentro de un lenguaje tonal. En el siguiente ejemplo (tomado de la misma fuente que el anterior) pueden observarse algunos elementos tales como acordes con séptimas y novenas agregadas, escalas diatónicas y octatónicas, y sustituciones de la dominante, que son comunes con la obra que es motivo de este estudio:

⁴² BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. 7 Ed. Madrid : Alianza Música, 2008, p. 872.



Figura 7. Jeux d'eau, M. Ravel, compases 6 y 7.

Es importante anotar que la *sonata para guitarra* fue compuesta mientras estaba en auge el movimiento neoclásico, cuyo principal representante fue Igor Stravinsky. Dicho periodo comprendido entre los años 1910 y 1950 se caracterizó por el reavivamiento de los estilos, géneros y formas clásicas; y por la preferencia por el equilibrio, la serenidad, la objetividad y la música absoluta⁴³. Entre las obras más importantes de Stravinsky en este período se encuentran *Pulcinella*, *Sinfonías para instrumentos de viento* y la *Sinfonía de los Salmos*. Otros compositores importantes de este movimiento fueron Poulenc, Prokofiev, Shostakovich y Milhaud, entre otros.

A continuación un ejemplo tomado de un fragmento de *Sinfonías para instrumentos de viento* de Igor Stravinsky donde podemos ver la manera como por medio de disonancias (Figura 8) se hace confusa la funcionalidad. En la fig. 9 se pueden apreciar los mismos acordes sin las disonancias.

⁴³ IBID, p. 920.



Figura 8. Fragmento de *Sinfonías para instrumentos de viento*, I. Stravinsky, compases 1-3



Figura 9. Fragmento de *Sinfonías para instrumentos de viento*, I. Stravinsky, compases 36 al 38.

2.3.1. Primer Movimiento

Para empezar, en el c. 1, encontramos una disonancia sin preparar (*La* en el acorde de *Em*7), herencia de la música de Debussy y Ravel, según Whitehead⁴⁴. La primera sección o grupo temático se desarrolla en *Em*, mientras que el segundo está en *Bb*. A diferencia de las sonatas clásicas, en general, el segundo grupo temático no está en el relativo mayor, como habría de esperarse; por el contrario, hay una relación tritonal entre ambos temas, técnica utilizada por Schumann en algunas de sus sonatas⁴⁵. Además, en la recapitulación, dicho grupo temático no es reexpuesto en la tonalidad axial (*Em*), sino que aparece en *Ab*, a una distancia de cuarta disminuida o de tercera mayor, si se mira como enarmónico de *G#*.

⁴⁴ IBID, p. 39.

⁴⁵ ROSEN, Charles. Formas de sonata. Barcelona : Labor, 1987, p. 325. Dicha técnica busca crear una sensación de distancia más que una polarización entre las tonalidades. Como ejemplo está la sonata en *Fa#* menor, Op. 11.



Figura 10. Allegro moderato, compás 1.

Durante el período romántico no era tan importante integrar la música en una tonalidad específica sino valerse de un área tonal general⁴⁶; sin embargo, en los primeros compases se puede apreciar un lenguaje tonal funcional, con un pasaje en secuencia por quintas, en los cc. 11 al 14. Además, encontramos la escala pentatónica mayor de *G*, en los cc. 19 y 20.

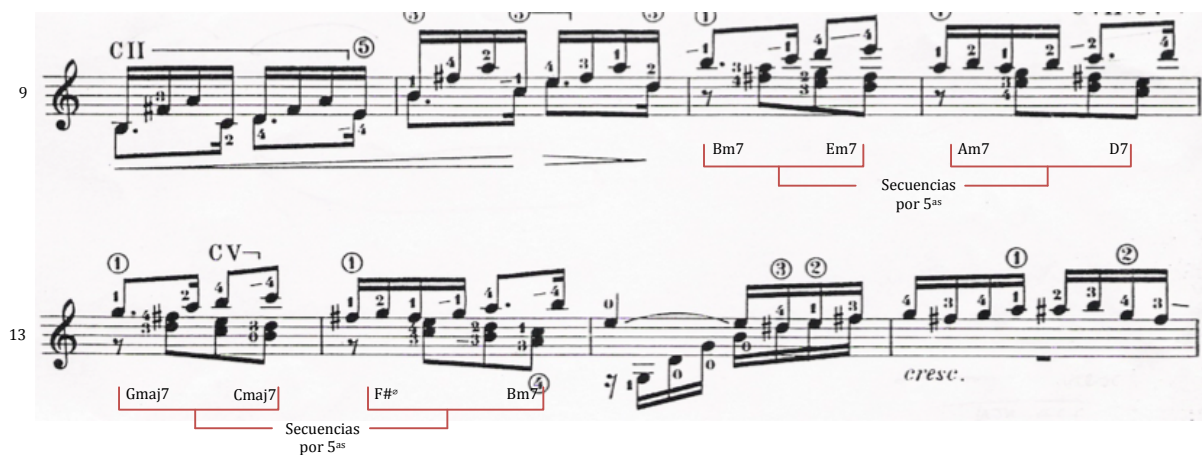


Figura 11. Allegro moderato, compases 9 al 16.



Figura 12. Allegro moderato, compases 19 y 20.

⁴⁶ IBID, p. 324.

La relación de tritono y de tercera, no sólo se da entre las dos áreas tonales de los grupos temáticos, sino que también está presente a un nivel más “micro”, como podemos ver en los cc. 29 al 32, y más adelante, entre los cc. 35 al 38.

Figura 13. Allegro moderato, compases 29 al 40.

Así mismo, encontramos relación de tritono entre el área tonal, al final del segundo grupo temático, y el comienzo del desarrollo (*A-Ebm*); y durante el desarrollo, en los cc. 104 al 109, Fig. 14.

Figura 14. Allegro moderato, compases 104 al 109

Una de las áreas más inestables armónicamente hablando, es la coda de la exposición; ésta es una sección llena de cromatismos y en ella encontramos dos acordes de sexta aumentada

(ambos italianos), que funcionalmente no van a la dominante, sino al *bVI* (cc. 67-68) y al *vi*^o (cc. 72-73).



Figura 15. Allegro moderato, compases 66 al 76

Igualmente, vemos un acorde de sexta alemana en el c. 206, antes de la coda final, que sirve como enlace a la nota *Si* en el bajo (pedal de dominante). Desde el c.198 podemos observar como el bajo descende en movimiento cromático desde la nota *Re* pasando por *Do*[#], *Do* hasta llegar al *Si*. El acorde de sexta alemana se forma sobre *Do* permitiendo mantener dicho cromatismo en el bajo, además de servir como enlace entre el *Fa*[#] y el *Si*, o si se quiere como prolongación de la dominante de la dominante (*V/V*). Además, dicho acorde (de sexta alemana) incrementa la tensión armónica que prepara el inicio de la coda.

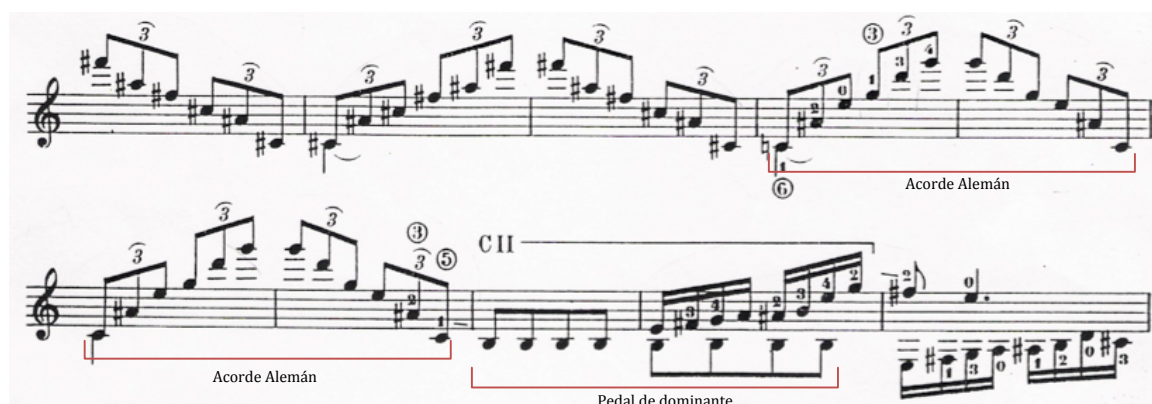


Figura 16. Allegro moderato, compases 203 al 212.

Otro aspecto importante es la omisión de la sensible en el acorde de V grado, en la cadencia final. De esta manera, se transforma en un acorde de v y le da un carácter modal. Además, el acorde final es E , en contraposición al Em prevaleciente durante todo el movimiento.

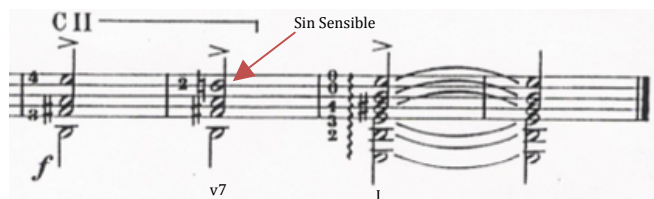


Figura 17. Allegro moderato, compases 226 al 229.

2.3.2. Segundo Movimiento

En la sección A del segundo movimiento, la armonía es muy cromática; sin embargo, podemos decir en términos generales que hay un área tonal muy clara (Do), que comienza menor y termina mayor. Antonio José reemplaza ciertas funciones tonales con armonías complejas, mixturas modales y sustituciones tritónicas, las cuales finalmente son resueltas en el centro tonal. Estos elementos podemos verlos en los párrafos siguientes y son herencia de la música de Ravel.

En el c. 1 (fig. 18) podemos observar la nota apoyante Re , que forma una disonancia no preparada. Luego, en el c. 2 encontramos un $C7$, es decir $V_{4/3}$ de iv , que resuelve a $Dm7$, es decir $ii_{6/5}$; mientras que en el c. 6 tiene un $A7$ (V_7 de ii) y resuelve a Fm (iv_6). Es interesante resaltar que el compositor intercala las dominantes de estos dos acordes creando un efecto de decepción.

En el c. 11, hay un $Ab7$ que puede ser visto de dos maneras: primero, como una sustitución tritónica⁴⁷ de $V/V/V$, teniendo en cuenta que el acorde que sigue es $D7$, seguido a su vez por G (dominante de C); y segundo, si tomamos la nota $Solb$ como un $Fa\#$, tendríamos el $vii^o_{6/5,b3}$ de la dominante de C .

⁴⁷ Dicha relación tritonal es común en la música de Bartók y Debussy, según Corey Whitehead.

Finalmente, en los cc. 15 y 16, encontramos los acordes de *D*, *Db* y *Abm* sobre la nota pedal *Do*. El acorde de *D* (*II*), anuncia la tonalidad en la que empieza la sección B, si lo miramos como el *VII/bIII*; luego, el *Db* es un acorde tomado del modo frigio (*bII*); y el *Abm* (*bVI*), reafirma la constante mixtura modal (*C-Cm*), presente en la sección A.

Disonancia
no
preparada

Fa#

CIV

CIII

CVII

CVI

(vii°6/5, b3)

V6/5/4/3

V4

II bII

C VIII

bVI

I

CIV

CVI

CVII

Gb Pentatónica

Figura 18. Minueto, compases 1 al 20.

En la figura anterior (c. 18), se aprecia la pentatónica mayor de *Gb*. Otras escalas utilizadas en este movimiento son: *E* mayor pentatónica (cc. 49-50, 59-60, y 63-70); *Db* mayor pentatónica (cc. 55-56); y la escala de tonos enteros, a partir de *Bb* (cc. 51-52 y 61-62).

The image displays a musical score for a Minuet, spanning measures 46 to 70. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It includes various performance directions and scale annotations:

- Measure 46:** Features a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *f*. A red bracket above the staff indicates the *E* Pentatónica scale.
- Measure 51:** Includes a section labeled "Tonos enteros" (Whole tones) and a dynamic marking of *despacio* (ad libitum). A red bracket above the staff indicates the *Db* Pentatónica scale.
- Measure 56:** Includes a section labeled "Db Pentatónica" and a dynamic marking of *ff*. A red bracket above the staff indicates the *E* Pentatónica scale.
- Measure 61:** Includes a section labeled "Tonos enteros" with a *rall.* (ritardando) marking, followed by a *poco accel.* (poco accelerando) marking. A red bracket above the staff indicates the *E* Pentatónica scale.
- Measure 66:** Includes a section labeled "E Pentatónica" and a *rit.* (ritardando) marking. A red bracket above the staff indicates the *E* Pentatónica scale.

Figura 19. Minueto, compases 46 al 70.

2.3.3. Tercer Movimiento

La introducción de la *Pavana Triste*, anuncia un contenido de carácter modal; el segundo acorde es un *Dm6* (*vii*₆), y el tercero es un *Fm6* (*bii*₆). Podría decirse que ambos acordes pertenecen al modo frigio, solo que el segundo (*Fm6*) debería ser mayor tal como lo es el segundo grado de dicho modo. Desde este momento (con la nota *Lab* dentro de *Fm*) el compositor está anunciando y preparando la presencia del acorde de *Abm* en el c. 7. Luego, en el c. 2 continúa con *Cmaj7/E* (*bVI*_{6/5}) donde aparece un *Mib* que funciona como sensible de *Mi* (*Re*[#]) y donde anuncia (y prepara de alguna manera) la aparición de dicha nota en el acorde de *Cm* del c. 6. Siguiendo con el c. 3 tenemos *Am7/b9/#13* (*iv*_{4/3}, *b9*, *#13*). Luego, en el c. 4 hay una escala de *Mi* menor melódica descendente, presente en la voz interna, que sugiere un acorde de *V* grado (*Si-Re#-Fa#*) en mixtura modal con la melodía, la cual presenta *Re* natural. De esta manera el compositor quiere mantener la nota *Mi* como centro tonal pero de una forma no tan directa: constantemente utiliza notas extrañas a la tonalidad o disonancias para que la funcionalidad no sea tan clara.

Entre los cc. 8 y 9, vuelve a presentarse la relación de tercera, si se toma la distancia de segunda aumentada entre *Abm* y *Bm* como enarmónica de la tercera menor que existe entre *G#m* – *Bm*. Además encontramos disonancias en los tiempos fuertes (*Sib* y *Do*[#]) que resuelvan a consonancias en tiempos débiles, característica que nos permite relacionar el tratamiento armónico de la sonata con la estética neoclásica de la época.

En los cc. 10 y 11 encontramos otro ejemplo que reafirma la idea anterior: tenemos un acorde de *Em* al cual se le agrega la séptima en el segundo pulso (c. 10) por el movimiento melódico; luego aparecen nuevamente las disonancias (*Fa*[#] y *Re*) sobre los tiempos fuertes del tercer pulso del c. 10⁴⁸. Siguiendo con el c. 11, tenemos la nota pedal *La* bajo el acorde de *Em* que continúa en la inversión del acorde de *D7* en el c. 12. De esta manera el compositor va preparando la llegada al acorde final de esta sección (ver c. 15).

⁴⁸ Cabe aclarar que aunque las disonancias están en el tiempo más débil del compás, siguen estando en los tiempos fuertes del grupo de corcheas (dentro de dicho pulso) .

Hacia el c. 13, aparece un *G* dórico cuyas voces melódicas hacen un corto contrapunto por sextas (segundo pulso del c. 13), seguido de un tercera que luego es roto por intervalos de cuarta para terminar en tiempo fuerte con una disonancia en el primer pulso del c. 14. Continuando, en el c. 16, encontramos de nuevo la relación de tercera entre las notas pedales (*La-Fa*), esta vez descendente, y luego, *Fa-Lab*, en el c. 20.

The image shows a musical score for 'Pavana Triste' from measures 1 to 17. The score is written in 3/4 time and features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines. Key annotations include:

- Measure 1:** Chords *i*, *vii₆*, *bii₆*, *bVI₆*. Tempo marking: *Lento*.
- Measure 4:** Chord *iv_{4/3}, b9, #13*. Melodic line marked *expresivo*.
- Measure 7:** Chords *CVI*, *CVI-VII-VIII*, *VII*. Melodic line marked *cresc.*.
- Measure 10:** Chords *Em*, *m.d.*, *XII*. Melodic line marked *despacio*. Annotations: *Disonancias en tiempo fuerte*, *Nota pedal*, *Intervalo de cuarta*.
- Measure 14:** Chords *CI*, *CII*, *CI*. Melodic line marked *mf*. Annotations: *Intervalo de cuarta*, *Relación de 3^a*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red lines and boxes highlight specific intervals and relationships between notes.

Figura 20. Pavana Triste, compases 1 al 17.

En el contratiempo del segundo pulso del c. 24, se encuentra un acorde de sexta alemana, que conduce hacia un *B^o*, para empezar a modular de nuevo a *Em*. En la figura 21 podemos ver que la nota *Sib* se encuentra escrita como negra y se observa como separada del acorde; sin embargo, en el manuscrito original está escrita como negra y blanca (fig. 22) indicando

que dicha nota debe prolongarse, solo que técnicamente no es posible ejecutar el acorde completo si ésta se mantiene pulsada.

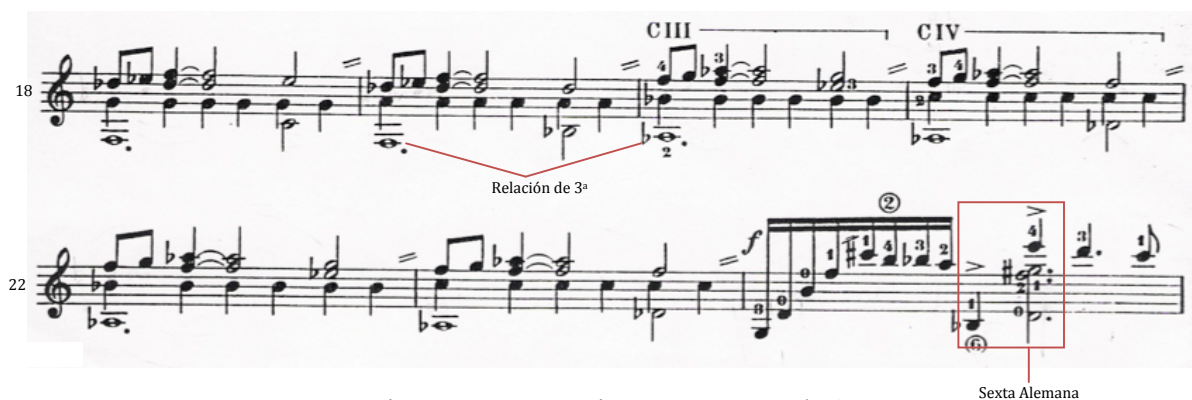


Figura 21. Pavana Triste, compases 18 al 24.



Figura 22. Pavana Triste, compases 18 al 24 en el facsímil original.

Este movimiento también es cromático. En los compases siguientes hay acordes tomados de otros modos y un constante enlace por terceras que hacen que el oyente se sienta perdido por momentos, para luego regresar al *Mi* menor inicial.

2.3.4. Cuarto Movimiento

El cuarto movimiento comienza en un acorde de E°/G . Según Corey Whitehead, el área tonal es Dm^{49} ; sin embargo, la prominencia de este acorde semi-disminuido, hace pensar que el pasaje completo gira en torno al modo locrio. Podríamos pensar, entonces, que estamos en un Mi locrio, como lo reafirma la escala descendente de los cc. 3-4 y 17-20.

En los cc. 5, 11 y 14, encontramos el acorde de E *cuartal*. Vincent Persichetti, habla en su libro “Armonía del siglo XX”, de los acordes cuartales, trabajados en un contexto modal:

...cualquier miembro del acorde puede funcionar como fundamental. La indiferencia a la tonalidad de estas armonías pone el peso de la verificación tonal sobre la parte con la línea melódica más activa.

Una sucesión de acordes por cuartas justas no cae dentro del conjunto interválico de ninguna escala. Si se quiere que los acordes se ajusten a un modelo de escala, deben utilizarse cuartas mezcladas (se refiere a justas y aumentadas).

El acorde justa-justa, es raramente utilizado como estructura disonante. La ausencia de un intervalo fuerte, la uniformidad de las cuartas justas, y la suavidad de la 7ma menor crea una textura consonante en un contexto de acordes por 4tas. Puede suprimirse cualquier miembro de este acorde⁵⁰.

La relación tritonal, vista en el primer movimiento, vuelve a aparecer en el c. 21, seguido de la relación de tercera, hacia el c. 25.

⁴⁹ WHITEHEAD, Op. cit., p. 80.

⁵⁰ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid : Real Musical, 1985. p. 96-98.

Mi Locrio
 i°6/5
 CV
 E Cuartal
 CIII
 CV
 E Cuartal
 CV
 E Cuartal
 Mi Locrio
 Bb - Relación de tritono con el Mi inicial
 Dm - Relación de 3ª con el Bb anterior
 FFENC.

Figura 23. Final, compases 1 al 28.

Luego, en los cc. 29 y 31, aparecen dos acordes especiales: *Fa* quintal y *Re* quintal, que siguen conservando la relación de tercera, proveniente de los compases anteriores.

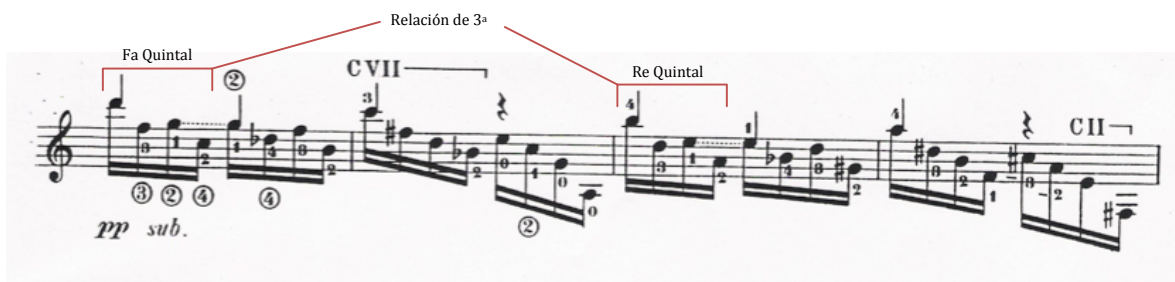


Figura 24. Final, compases 29 al 32.

Hacia los compases finales, aparece de nuevo el *G* dórico (cc. 196-199), que después de quedarse alrededor de la nota pedal *Mi*, se transforma en la escala menor melódica de *La* (c. 201), para dar paso al acorde de *Mi* mayor y empezar a modular hacia el *Mi* final.

Figura 25. Final, compases 196 al 208.

2.4. ANÁLISIS MOTÍVICO

La *Sonata para guitarra* de Antonio José presenta desde los primeros compases la mayor parte del material que va a utilizar durante el resto de la obra. El objetivo de este capítulo, es precisamente mostrar cuáles son los motivos principales y cómo el compositor los desarrolla a través de cada uno de los movimientos; además, demostrar que los temas principales se derivan del material temático del primer movimiento.

El lector podrá encontrar la tabla que contiene todos los motivos analizados, al comienzo de esta monografía en las pág. vi y vii.

2.4.1. Primer Movimiento

En el primer compás, se encuentran dos de los motivos que estarán presentes durante toda la obra. La melodía (motivo 1, fig. 26) está formada por ritmo de semicorcheas en notas ascendentes correspondientes a la escala de *Mi* menor. En el segundo tiempo aparece un *La#*, el cual es una nota cromática de paso acentuada que conecta el tetracordio anterior con el arpeggio de *Mi* menor, elemento que será utilizado frecuentemente. Las dos últimas notas del arpeggio (*Mi*, *Sol*), forman un intervalo de tercera que resuelve por grado conjunto descendente a *Fa #* y tienen como ritmo un patrón anapéstico. Además, se hallan separadas por un salto de cuarta (*Si-Mi*) que rompe el movimiento por segundas que viene presentándose hasta el *Sol* y así mismo son reforzadas, en el acompañamiento, por el acorde de *Em7sus4*. Lo anterior genera que dicho patrón rítmico sea de especial importancia para el oyente y que rítmicamente se convierta en un elemento utilizado como base en los siguientes compases.

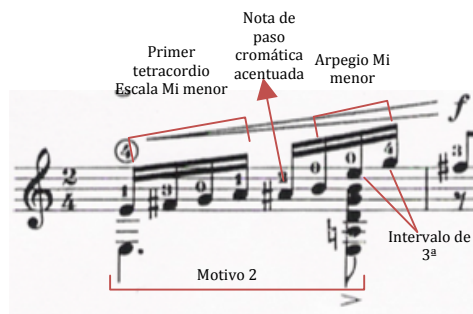


Figura 26. Motivo 1. Allegro moderato, compás 1.

El bajo (motivo 2, fig.27), por su parte, está en ritmo de negra con puntillo seguido por corchea. Esto corresponde al pie métrico troqueo o trocaico⁵¹, equivalente a un tiempo largo seguido por uno corto⁵².

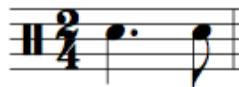


Figura 27. Motivo 2. Allegro moderato, ritmo troqueo.

Continuando en el segundo compás, encontramos también dos motivos (3 y 4, fig. 28). El motivo 3 está en la melodía y se deriva rítmicamente del final del motivo 1. Es necesario aclarar que este último se presenta variado interválicamente y que la dirección melódica se invierte⁵³.

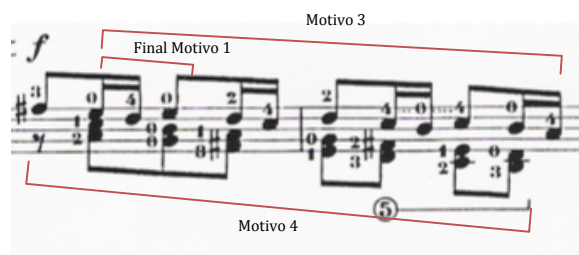


Figura 28. Motivos 3 y 4. Allegro moderato, compases 2 y 3.

⁵¹ SCHOLLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música. 9 Ed. Cuba : Pueblo y Educación, 1973, p. 769.

⁵² La métrica clásica griega y latina, basada en la cantidad de sílabas (largas y breves) reconoce como unidad de medida el pie, compuesto por sílabas largas y breves combinadas.

⁵³ En la página anterior ha quedado sustentada la importancia rítmica del final del motivo 1. Además, podrá comprobarse la recurrencia de este patrón rítmico durante la obra.

Es un tipo de metro anapéstico, formado por dos figuras cortas seguidas por una larga.



Figura 29. Ritmo anapéstico.

El motivo 4 (fig. 28) está a cargo del bajo y una voz interna que forman intervalos de terceras; éstas descienden en ritmo de corcheas hasta llegar al c.4 donde aparece de nuevo el ritmo trocaico en el bajo junto a un nuevo elemento en la melodía: en ritmo de corcheas, dos notas *Mi* van separadas de otro *Mi* a la distancia de una octava (motivo 5, fig. 30).

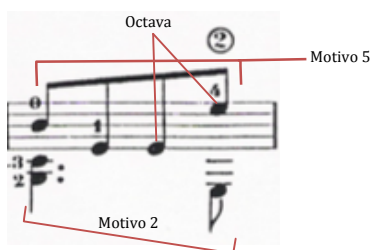


Figura 30. Motivo 5. Allegro moderato, compás 4.

Más adelante, en el c. 6, se encuentra otro material por desarrollar (motivo 6). La segunda y tercera semicorcheas repiten la misma nota y van seguidas por un movimiento de tercera⁵⁴ descendente. En el último tiempo aparecen dos corcheas separadas por salto ascendente, haciendo alusión al motivo 5.

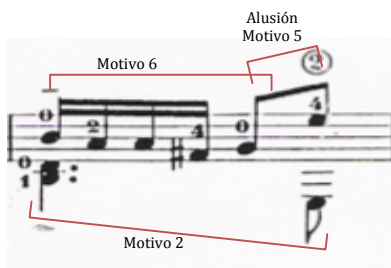


Figura 31. Motivo 6. Allegro moderato, compás 6.

⁵⁴ No necesariamente se presentará este salto de tercera; algunas veces será por grado conjunto descendente.

Desde el c. 7 hasta el c.10, se da una frase de transición basada en el ritmo trocaico del motivo 2. Esta vez se presenta por disminución en corchea con puntillo seguido por semicorchea; la voz superior está formada por arpeggios en ritmo de semicorcheas. Este elemento se hará presente en el tercer movimiento donde será ampliado a ritmo de corcheas.



Figura 32. Allegro moderato, compases 7 y 8.

La frase de los cc. 11 al 15 está compuesta por elementos ya expuestos en los motivos anteriores. La melodía incluye, en la primera parte, el ritmo trocaico, presentado como en los cc. 7 al 10, junto con dos corcheas que evocan el motivo 5, esta vez en intervalo de segunda; luego, aparece un elemento nuevo: dos bordaduras inferiores en ritmo de semicorcheas. El bajo vuelve a mostrar las corcheas descendentes del motivo 4.



Figura 33. Allegro moderato, compases 11 y 12.

En el c. 15, hay dos elementos que serán utilizados más adelante. El primero es una negra ligada a la primera semicorchea del tiempo siguiente y seguida por el grupo de tres

semicorcheas restantes, hasta la primera del subsiguiente pulso (motivo 7, fig. 34); el segundo es un silencio de semicorchea seguido por un arpeggio (motivo 8, fig. 34).

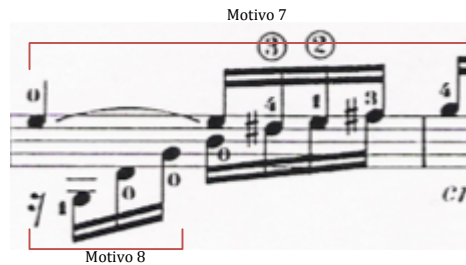


Figura 34. Motivos 7 y 8. Allegro moderato, compases 15 y 16.

Esta frase se disuelve en los cc. 19 y 20 mediante un pasaje descendente de las notas *Mi-Re-Si-La-Sol* (que para efectos de este estudio se llamará motivo 9) que se reutilizará más adelante, en otros movimientos.



Figura 35. Motivo 9. Allegro moderato, compases 19 y 20.

Entre los cc. 21 y 28, hay una frase de transición que emplea el mismo material de los cc. 7 al 10. Luego, en el c. 29, los elementos de los cc. 11 y 12 se invierten: las dos corcheas preceden al patrón rítmico trocaico. Además, regresan los arpeggios en semicorcheas en el bajo (fig. 36).

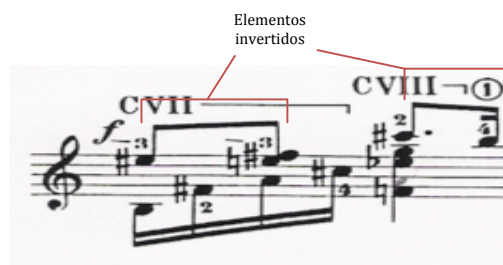


Figura 36. Allegro moderato, compás 29.

Como podemos ver, en el c. 30 se invierte también el ritmo troqueo del motivo 1, convirtiéndose ahora en un metro yámbico⁵⁵. Este motivo (motivo 10) será la base del segundo movimiento.

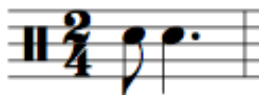


Figura 37. Motivo 10. Ritmo Yámbico.

Finalmente, la disposición de las voces de los primeros compases es invertida también; la línea melódica pasa a formar la línea del bajo y viceversa.



Figura 38. Allegro moderato, compás 30.

En el c. 40, luego de un frase de transición, comienza el segundo grupo temático. El ritmo yámbico es reafirmado y la negra del primer tiempo del motivo 7 se divide en dos corcheas ligándose la segunda a la primera semicorchea del pulso siguiente (motivo 11, fig. 39). La textura rítmica empieza a reducirse al aparecer, por primera vez en un compás, dos acordes en negras; así mismo, las figuras rítmicas se vuelven de mayor valor.

⁵⁵ El metro yámbico está formado por una figura breve seguida por una larga.



Figura 39. Motivo 11. Allegro moderato, compases 40 a 43.

Continuando con la idea de cambiar de textura, se hace presente un nuevo motivo (motivo 12, fig. 40) basado en arpeggios en tresillos como alteración rítmica de la voz del bajo en el c. 30 (fig. 38).



Figura 40. Motivo 12. Allegro moderato, compás 44.

Los compases siguientes emplean los mismos componentes de los motivos 10 y 12. En el c. 60 hay una variación del motivo anterior: los arpeggios ascendentes son precedidos por un compás de arpeggios descendentes antecidos por un silencio (motivo 13). Podría decirse que este silencio es tomado del motivo 8 y sirve como anticipación al silencio del c. 64, en aumentación al valor de negra, lo mismo que las notas que lo preceden.



Figura 41. Motivo 13. Allegro moderato, compases 60 y 61.

Siguiendo con el c. 64, encontramos el resultado de lo que se venía anticipando: un nuevo motivo de ritmo sincopado con énfasis en el segundo pulso del compás (motivo 14, fig. 42). Dicha síncopa es formada al ligar las negras, situadas en este pulso con las del primero del compás siguiente. Luego de esta figura, aparece nuevamente el ritmo yámbico por disminución en semicorchea y corchea con puntillo⁵⁶.



Figura 42. Motivo 14. Allegro moderato, compases 64 y 65.

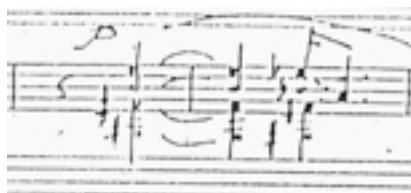


Figura 43. Compases 64 y 65 en el facsímil original.

Las frases siguientes (cc. 64 a 76) combinan elementos ya utilizados, como las síncopas (cc. 64, 66, 69, 71), los tresillos⁵⁷ (cc. 66, 73, 75), el saltillo o ritmo troqueo (c. 69), el ritmo

⁵⁶ En la primera edición de la sonata está escrito como negra con acciaccatura; sin embargo, en el facsímil original figuran semicorchea y corchea con puntillo. Las imágenes mostradas en esta monografía son tomadas de la primera edición.

⁵⁷ De la misma manera, el ritmo anapéstico que aparece en la primera edición está escrito como tresillo en el facsímil.

yámbico (c. 65 ,70) y el anapéstico (cc.73, 75); además, incluyen un elemento nuevo: el acompañamiento va en negras seguidas por silencios de negra (cc. 65, 66, 69, 70 y 71). En el compás 74, reaparece el silencio de negra (c. 64), para luego repetir rítmicamente la cola de la frase anterior (cc. 72 y73) y finalizar con un silencio de blanca (c. 76) para dar paso al desarrollo.

This musical score segment covers measures 61 to 76. It includes several annotations:

- Measure 61:** Labeled 'CVII' with a bracket over measures 61-65. It features a 'Síncopa' (syncopation) and a 'Yámbico' (iambic) rhythm.
- Measure 66:** Labeled 'CV' with a bracket over measures 66-70. It features a 'Síncopa' and a 'Troqueo' (trochee) rhythm.
- Measure 69:** Labeled 'CIX' with a bracket over measures 69-73. It features a 'Yámbico' rhythm.
- Measure 72:** Labeled 'CIV' with a bracket over measures 72-76. It features a 'Cola frase anterior' (tail of the previous phrase) and a 'Silencio de negra c.64' (black rest, measure 64).

 Red circles highlight specific rhythmic elements, and arrows point to various annotations. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 44. Allegro moderato, compases 61 a 76.



Figura 45. Compases 73 a 75 en el facsímil.

Durante los primeros compases del desarrollo, se utilizan los principales elementos del segundo grupo temático: los motivos 10, 11 y 12 reaparecen en los compases 77 a 83; luego, se encuentra una ampliación del motivo 10 por repetición (cc. 84-87); y, finalmente, el motivo 13 es variado; muestra primero el arpeggio ascendente y luego el descendente (fig. 46).



Figura 46. Allegro moderato, compases 77 a 91.

La siguiente frase es una ampliación de los cc. 71 al 73; los dos primeros compases son similares rítmicamente hablando; luego, los tresillos de corcheas son cambiados a negras. Además, se incorpora un nuevo elemento: un pedal en corcheas sobre la nota *La*, es decir sobre la subdominante, derivado de las notas *Mi* del motivo 5.

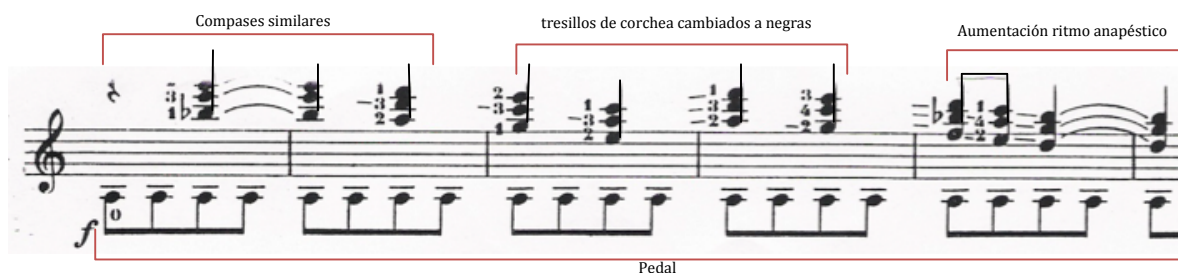


Figura 47. Allegro moderato, compases 92 a 96, (Ampliación de los compases 71 a 73)

Para terminar esta sección que, según Corey Whitehead, sería una falsa retransición⁵⁸, el ritmo se amplía aún más en los cc. 102 y 103, con cambio de las negras por blancas, aún en los cc. 104 y 105 donde se ligan dos compases en blancas. Como se verá más adelante, este ritmo es reutilizado en la coda para finalizar el movimiento (motivo 15, fig. 48).

⁵⁸ WHITEHEAD, Op. cit., p. 50.



Figura 48. Motivo 15. Allegro moderato, compases 100 a 104.

Después de esta falsa retransición viene la falsa recapitulación; el tema principal o motivo 1 surge en *La* menor. Una falsa recapitulación se da, generalmente, cuando el tema aparece en la tónica o la subdominante⁵⁹. Luego, los motivos 1 y 10 se exponen uno seguido por el otro (cc. 120 y 121, fig. 49) en la melodía; mientras tanto, en el acompañamiento se muestra el motivo 14 fragmentado, con la aparición de sólo su cabeza, seguido por el arpeggio del motivo 8. En este momento el desarrollo entra en el punto de mayor tensión, donde los motivos se vuelven más cortos y se presentan en una especie de conflicto o contraposición, la inestabilidad armónica se acrecienta y la textura rítmica vuelve a intensificarse con la aparición de figuras de menor valor.

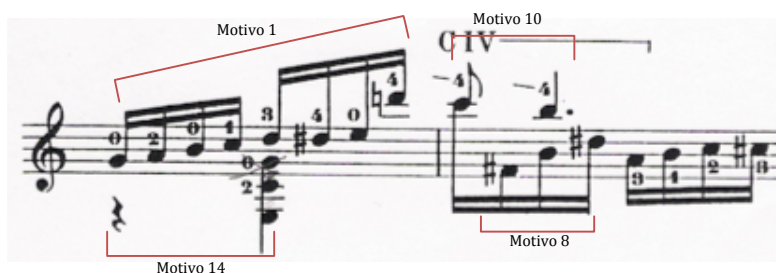


Figura 49. Allegro moderato, compases 120 y 121.

⁵⁹ Hay excepciones, como la Sonata para piano nº 16 en C de Mozart, KV545, donde la recapitulación (como tal) comienza en la subdominante; la Sonata para piano nº 6, Op. 10, nº 2 de Beethoven, que comienza en la submediante; y la Sonata para piano Op. 16 de Clementi, en la subtónica.

El desarrollo llega a su fin por medio de la retransición, basada en el ritmo troqueo de las transiciones de la exposición. En la voz superior surge de nuevo el acompañamiento en semicorcheas similar a los cc. 7 al 10 (fig. 32)

La recapitulación, como tal, es la sección de la forma sonata donde se vuelven a presentar los materiales de la exposición. Por esta razón, no se profundizará en el tratamiento motivico de la misma, ya que la mayoría de las frases se repiten literalmente; sin embargo, se detallan a continuación las variaciones más importantes.

Entre los cc. 134 y 145, ocurre lo que Charles Rosen llama sección de desarrollo secundario⁶⁰; ésta es una ampliación de la frase de transición de los cc. 7 al 10; el ritmo trocaico y los arpeggios en la voz superior son, una vez más, sus componentes motivicos.

Al finalizar la frase de transición, después del segundo grupo temático, encontramos la cabeza del motivo 15; éste funciona como una especie de llamado o de recuerdo.



Figura 50. Allegro moderato, compases 170 y 171.

La frase siguiente se repite casi literalmente pero Antonio José agrega un silencio de negra (c. 175, fig. 51) al final generando un compás de 3/4. Como se verá más adelante, en el segundo movimiento (*Minueto*) hay dos compases que forman una hemiola en 3/2, que según Corey Whitehead⁶¹ hace alusión al tercer movimiento (*Pavana triste*); de acuerdo con esto se podría deducir que Antonio José hace alusión en cada movimiento, por lo menos, a la métrica del siguiente. Sólo en el tercero no hay una mención métrica tan literal; sin embargo, sí hay una referencia al motor rítmico prevaleciente en el cuarto movimiento (*Final*).

⁶⁰ ROSEN, Op. cit., p. 303.

⁶¹ WHITEHEAD, Op. cit., p. 70.



Figura 51. Allegro moderato, compás 175.

La frase de transición de los cc. 21 al 27 se reexpone variada a partir del c. 182: las mitades de la frase de los cc. 120 y 121 son intercaladas. Más adelante, la frase (d) es interrumpida por el principio del motivo 15 sin el silencio de negra.



Figura 52. Allegro moderato, compases 196 y 197.

La transición empieza con una reiteración del motivo 10, en la que la distancia interválica se va ampliando.



Figura 53. Allegro moderato, compases 198 al 201.

Luego de unos arpeggios en tresillos (cc. 202 a 209), que aparecen de la misma manera que en el desarrollo (cc. 88 a 91), comienza la coda con elementos ya utilizados: en primer lugar, el pedal en ritmo de corcheas pero esta vez en la dominante (nota Si); enseguida,

sobre el pedal, se encuentran los motivos 1 y 10; y luego, aparece en el bajo una variación del motivo 1.

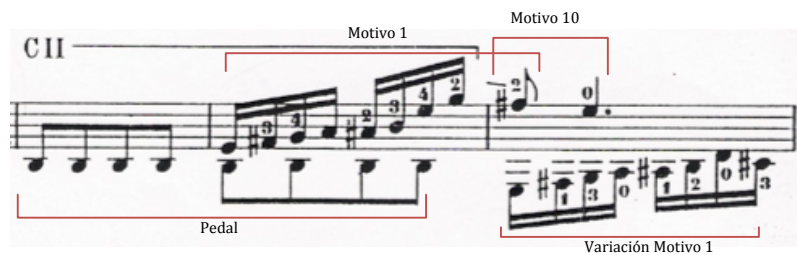


Figura 54. Allegro moderato, compases 210 al 212.

La melodía continúa reiterando el motivo 1 en un *ritardando* hasta llegar a un acorde de A_9 con una duración de dos blancas ligadas (como en el desarrollo, cc. 104 y 105). La textura rítmica vuelve a expandirse con la aumentación del motivo 1 en los cc. 218 y 219; el ritmo en semicorcheas pasa al de corcheas.



Figura 55. Allegro moderato, compases 218 y 219.

Esta aumentación se repite en los cc. 222 y 223, ahora con las notas $Fa\#$ - Sol - $Sol\#$ - La - $La\#$ - Si - Re - $Do\#$. De esto resulta una variante rítmica, también por aumentación, del tema del cuarto movimiento (Motivo 16).



Figura 56. Motivo 16, Tema del IV movimiento aumentado, compases 223 y 224.

El primer movimiento concluye con una frase en acordes cuyo ritmo es el mismo presente en los cc. 100 al 105 de la sección de desarrollo.



Figura 57. Allegro moderato, compases 224 al 229.

2.4.2. Segundo Movimiento

En el c. 30 del primer movimiento aparece el motivo 10 con ritmo yámbico; además, se indicó que éste sería la base para el segundo movimiento. En la siguiente gráfica, observamos la figura de negra (breve) seguido de blanca (larga), lo cual se reitera en el c. 2.



Figura 58. Minueto, compás 1.

En el c. 3, aparece una ampliación o aumentación de las semicorcheas del motivo 6; las notas *Re-Do-Si-Do* se aumentan a corcheas. Aunque la distancia interválica y la dirección melódica son distintas, el sentido rítmico evoca los momentos donde aparece, dicho motivo, durante el primer movimiento. Luego, en el c. 4, le sucede un pasaje de corcheas descendentes, esta vez en arpeggio y no por grado conjunto como en el motivo 4 en el primer movimiento (fig. 59).



Figura 59. Minueto, compases 3 y 4.

El primer período termina en el c. 8 igualmente con corcheas descendentes en arpeggio; después, comienza un nuevo periodo con un elemento más en el bajo, sumado a los mismos materiales presentes en la melodía del periodo anterior: corcheas ascendentes que generan mayor movimiento hacia el clímax de esta sección.



Figura 60. Minueto, compases 8 y 9

El c. 10 es la repetición del c. 9 una octava más arriba. Los cc. 11 y 12 contienen los elementos de los cc. 7 y 8, más la reaparición de la cabeza del motivo 14, esta vez como silencio de negra seguido de blanca.

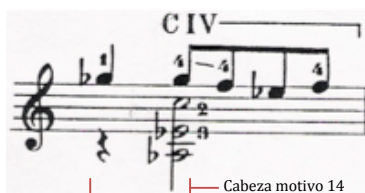


Figura 61. Minueto, compás 11.

En el c. 13, se invierte la disposición de las voces del c. 9: el ritmo yámbico se presenta en el bajo y las corcheas descendentes en la melodía.



Figura 62. Minueto, compás 13.

La segunda sección (B), comienza con una frase “cargada” de elementos motivicos ya vistos: primero, en el c. 17, las corcheas de los pulsos 2 y 3 son la ampliación de las semicorcheas del compás 12 del primer movimiento (fig. 33); luego, en la melodía del c. 18, encontramos parte del motivo 5 aumentado a negras y los arpeggios del motivo 8 en el bajo, ampliados a corcheas sin su silencio inicial; enseguida, en el c. 19, resurgen los elementos del c. 9 pero invertidos; finalmente, la frase finaliza en el c. 20 utilizando el motivo 18 en la voz del tenor.

Figura 63. Minueto, compases 17 al 20.

La siguiente frase cierra el período repitiendo los mismos elementos. En seguida, una nueva frase comienza con corcheas descendentes, confluyendo en la aparición no literal del motivo 6 aumentado. Más adelante, en el c. 28 encontramos la aumentación de una parte del motivo 3; aunque la interválica no es exactamente la misma, la dirección melódica si lo es al tener un movimiento descendente (tercera mayor) que resuelve con un movimiento hacia arriba (segunda mayor) (fig. 64).

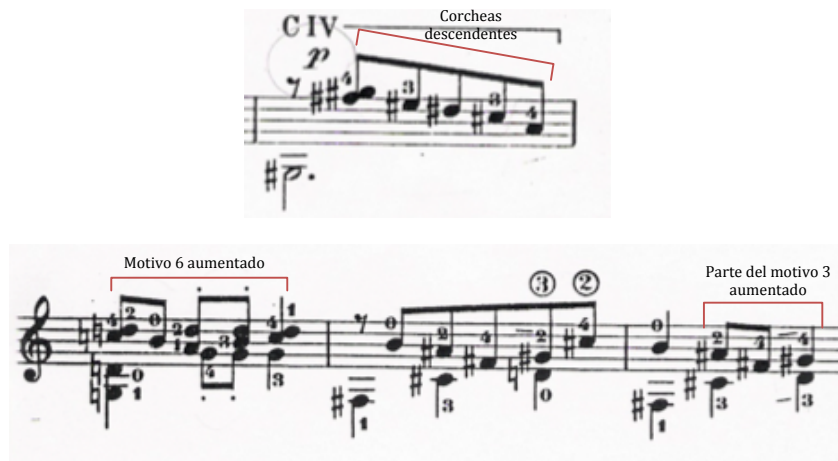


Figura 64. Minueto, Compases 25 al 28.

En los cc. 31 y 32 hay una pequeña transición hacia un nuevo período. Allí, no existe material diferente al ya desarrollado; sin embargo, en el c. 32 se puede ver un pasaje en corcheas cuya distancia interválica se va aumentando hasta resolver y modular en el c. 33: *La-Mi, Si-Re, Do-Do*.

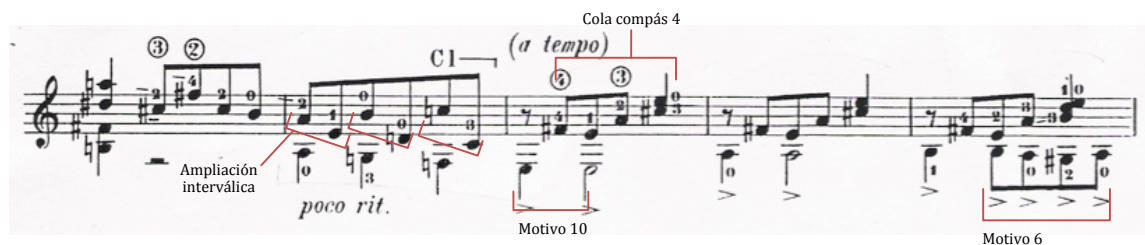


Figura 65. Minueto, compases 31 al 35.

En la figura anterior (c. 33) comienza una nueva frase que incluye de nuevo el motivo 10 ampliado en el bajo, junto con la cola del c. 4 en la melodía. Ésta última se presenta rítmicamente igual, pero la disposición melódica cambia.

Los compases siguientes contienen frases que no presentan novedades en cuanto al material motivico, excepto en el c. 42, donde por primera vez aparecen tres negras solas en un compás. Este elemento se hará presente en los cc. 51, 56 y 58.



Figura 66. Minueto, compás 42.

En los cc. 59 y 60 encontramos un pasaje en corcheas descendentes, el cual se repite en el 63 y 64, 65 y 66, 69 y 70; y solamente su “cabeza” en el 67 y 68. También podría relacionarse dicho contenido con el motivo 9 de manera ampliada.



Figura 67. Minueto, compases 59 y 60.

Finalmente, es importante resaltar la hemiola presente en los cc. 53 y 54, la cual es una alusión al metro de 3/2 del tercer movimiento según Corey Whitehead⁶².



Figura 68. Minueto, compases 53 y 54.

⁶² WHITEHEAD, Op. cit., p. 70.

2.4.3. Tercer Movimiento

La *Pavana triste* comienza con un motivo formado por tres blancas en movimiento ascendente el cual fue anunciado ya en el movimiento anterior por medio de una hemiola en los cc. 53 y 54. Igualmente, este motivo puede tomarse como una aumentación rítmica de los cc. 42 y 52 del segundo movimiento.



Figura 69. Pavana triste, compás 1.



Figura 70. Minueto, compás 52.

En los cc 2 al 5, la melodía es una disminución del motivo 2. En los dos primeros pulsos de cada compás, aparece una negra ligada a la corchea con puntillo, formando un saltillo con una semicorchea. El último pulso lo forman dos saltillos (corchea con puntillo y semicorchea), también disminuciones del motivo 2. La voz interna hace un contrapunto con ritmo de negras que viene de aumentar el motivo 8, inicialmente en corcheas. Por su parte, el bajo mantiene un *Mi* como nota pedal.

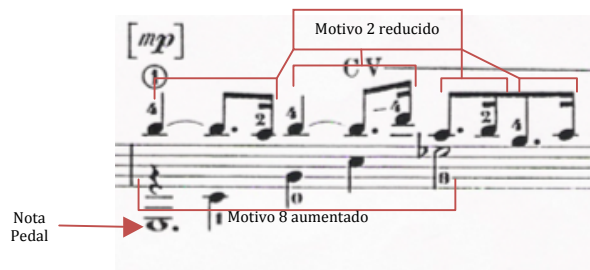


Figura 71. Pavana triste, compás 4.

Luego, en el c. 7, el motivo melódico de los compases anteriores pasa a la voz inferior. Las voces superiores acompañan en acordes que citan el motivo 14.



Figura 72. Pavana triste, compás 6.

La frase de transición de los cc. 7 al 10 del primer movimiento, vuelve a aparecer ampliada en los cc.7 al 9. La melodía, en arpeggios de corcheas, acompaña al bajo que cita una vez más el ritmo trocaico.



Figura 73. Pavana triste, compás 7.

De la misma manera, el último pulso del c. 9 es una ampliación del final del c. 123 del primer movimiento. Las tres primeras notas son cromáticas y solo hay diferencia en el último intervalo. A pesar de que estén en contextos diferentes, dicho cromatismo y la dirección melódica permiten relacionar dichos pasajes. Además, ambos están al final de una frase y deben generar tanto en el intérprete como en el oyente la misma sensación de tensión y conducción hacia la frase siguiente.



Figura 74. Pavana triste, compás 9.

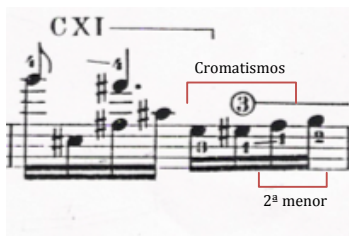


Figura 75. Allegro moderato, compás 123.

Los cc 10 al 14 presentan una textura homofónica. En los cc. 10 y 11, la melodía va acompañada por acordes en negras retomando el carácter de los primeros compases. Al final del c. 11 (fig. 76) vuelve a aparecer el ritmo del c. 48 del segundo movimiento (fig. 77).



Figura 76. Pavana triste, compás 11.



Figura 77. Minueto, compases 47 y 48.

El motivo de la melodía del c. 2 reaparece en el primer pulso del c. 12. En los dos pulsos siguientes se amplía el motivo 3 a dos corcheas seguidas por una negra. Luego, el motivo rítmico de los cc. 4 y 5 del primer movimiento aparece ampliado en el c. 13. En las voces inferiores de éste último compás vuelve a mostrarse la cabeza del motivo 15.

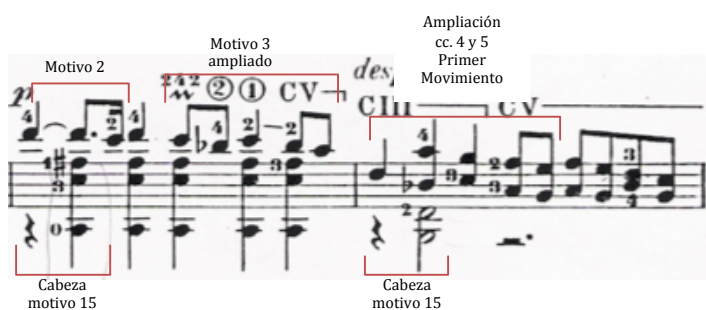


Figura 78. Pavana triste, compases 12 y 13.

Para terminar esta frase, en la melodía se repiten los patrones rítmicos de la falsa recapitulación en el primer movimiento (cc. 115 y 116, fig. 79); las corcheas son ampliadas a negras y las semicorcheas a corcheas (fig. 80).



Figura 79. Allegro moderato, compases 115 y 116.



Figura 80. Pavana triste, compás 14

La sección siguiente presenta una melodía formada por terceras, sobre un *ostinato* en negras en la voz del tenor, relacionadas con el ritmo de los primeros compases de este movimiento. Dicha melodía retoma el patrón anapéstico del motivo 3. El bajo presenta un pedal sobre la nota *Fa*.



Figura 81. Pavana triste, compases 15 y 16.

Quisiera llamar la atención sobre el c. 24. Anteriormente se había mencionado que en todos los movimientos hay una alusión a la métrica del movimiento siguiente; en este caso no hay una alusión “textual” al *final*, pero las semicorcheas del primer pulso insinúan el motor rítmico de dicho movimiento. Además, éstas emplean elementos ya vistos: El ascenso en arpeggios del motivo 8 y la estructura melódica del motivo 6. Dicho compás finaliza con la ampliación del ritmo del c. 29 del primer movimiento (fig. 36).

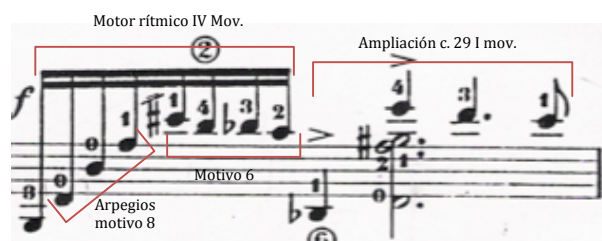


Figura 82. Pavana triste, compás 24.

Figura 83. Motivo 17. Pavana triste, compases 25 al 27.

Reducción rítmica

Ritmo del Ostinato fig. 76

Figura 84. Pavana triste, compases 31 y 32.

The image shows a musical score for two pieces, 'Moto 2' and 'Moto 14'. 'Moto 2' is the upper staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. 'Moto 14' is the lower staff, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The two pieces are written on a grand staff with a brace on the left.

Figura 85. Pavana triste, compás 33.

En la sección A' se repiten casi literalmente los elementos motivicos de la sección A. La *Pavana triste* llega a su final con un pedal en el bajo (nota *La*) que es la ampliación del ritmo de los cc. 223 y 224 del primer movimiento, anunciando el tema del cuarto y último movimiento.



Figura 86. Pavana triste, compases 49 y 50.

2.4.4. Cuarto Movimiento

El último movimiento de la sonata para guitarra de Antonio José tiene forma de rondó: A-B-A-C-A-D-A-Coda. En la sección A, en el primer compás encontramos una variación del motivo 7 donde se reemplaza la negra por ritmo de semicorcheas; además, encontramos este elemento rítmico en los cc. 223 y 224 del primer movimiento y en los dos últimos del movimiento anterior. Al final del c. 1 y durante el c. 2 vemos un pasaje con la siguiente construcción: intervalo de tercera ascendente que “resuelve” en movimiento contrario por grado conjunto⁶³. Esto es similar al las tres últimas notas del motivo 1. Luego la cola del motivo se reduce aun más permaneciendo solo las dos últimas notas en un pasaje ascendente a través de la triada de do mayor. Finalmente, la frase concluye con una escala descendente cuya construcción rítmica recuerda los elementos usados en el motivo 9, a pesar de no ser pentatónica.

⁶³ El intervalo formado por las notas *Do#* - *Fa* (cuarta disminuida) es enarmónico de una tercera mayor.

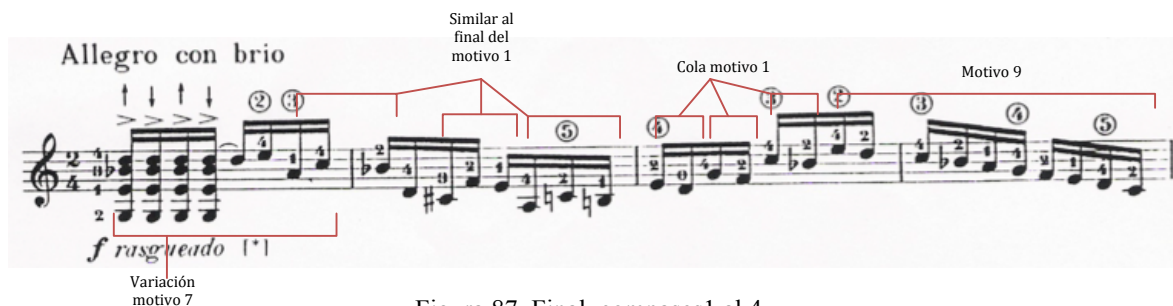


Figura 87. Final, compases 1 al 4.

A partir del c. 9 las dos frases anteriores se reducen en una sola formada por el elemento de los rasgueos y el final del motivo 1, esta vez por movimiento ascendente en el antecedente y por movimiento descendente en el consecuente. Después, en el c. 13 se reduce aún más, quedando únicamente la cabeza de las frases anteriores. Luego la frase se expande, volviendo a su estructura inicial y termina con el motivo 9. Esta frase tiene un añadido en los cc. 19 y 20 formado por las bordaduras *Mi-Fa*, tomadas del c. 12 del primer movimiento.

Figura 88. Final, compases 9 al 20

Después del salto de 10ª mayor (*Sib - Reb*) en el c. 21, reaparece un elemento presente en los cc. 212 a 214 de la coda del primer movimiento. Este a su vez se deriva de la cola del

motivo 1: el movimiento melódico, luego de pasar por la triada *Fa - La - Do*, cambia de dirección hacia el *Sib*. Continuando en el c. 22 encontramos de nuevo el motivo 6 seguido por un arpeggio descendente cuya interválica es igual a la del motivo 8 (esta vez descendente); sin embargo, no se corresponden rítmicamente.



Figura 89. Final, compases 21 y 22.

Durante estos episodios, Antonio José desarrolla elementos tanto de las primeras frases de este movimiento como de los movimientos anteriores. Así, en los cc. 25 al 28, invierte el orden de los componentes de la variación del motivo 1 presente en el c. 212 del *Allegro moderato* (fig. 54); primero expone el movimiento triádico y luego el escalístico por grado conjunto. Una vez más los intervalos no coinciden, pero la dirección melódica y la construcción rítmica del motivo permiten relacionar ambas partes.

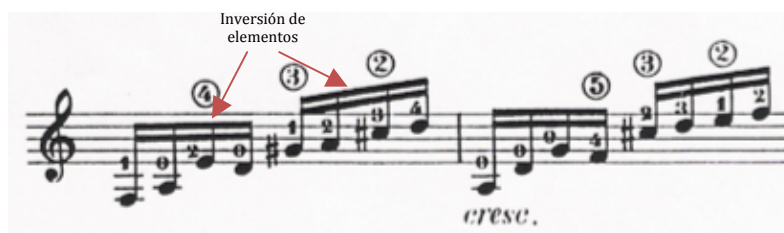


Figura 90. Final, compases 25 y 26.

Los cc. 29 a 32 son un “evocación” del c. 31 del tercer movimiento (Motivo 17). En esta ocasión, la melodía en negras va acompañada por un movimiento ligero de semicorcheas conservando el estilo de lo que ha venido presentando en el cuarto movimiento.



Figura 91. Final, compases 29 y 30.

Una frase de transición se encuentra entre los cc. 33-39, cuyo elemento predominante son las notas repetidas en semicorcheas, dándole paso a la sección B. Las voces superiores se mueven sobre un bajo pedal en la nota *Mi*.

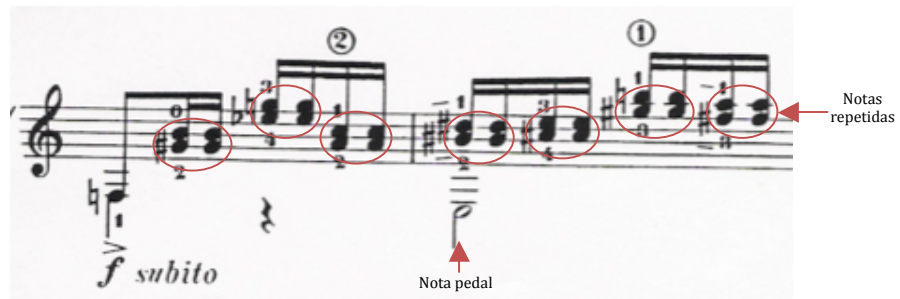


Figura 92. Final, compases 33 y 34.

La sección B repite literalmente dos pasajes del primer movimiento: desde el c. 112 hasta el 116; y desde el c. 92 al 112. Luego retorna a la sección A, repitiéndola textualmente hasta el c. 20. Más adelante, desde el c. 84 hasta el 122, está la sección C repitiendo igualmente los cc. 134 a 172 del primer movimiento.

En el compás 124 se repite nuevamente la sección A del rondó; sin embargo, esta vez cuenta con una modificación a partir del c. 139. La frase incluye un pedal en la melodía en la nota *Mi* que aparece también en los cc. 142, 144 y 145. Este elemento es una reducción rítmica del motivo 17, presente en el c. 25 del tercer movimiento (fig. 83).

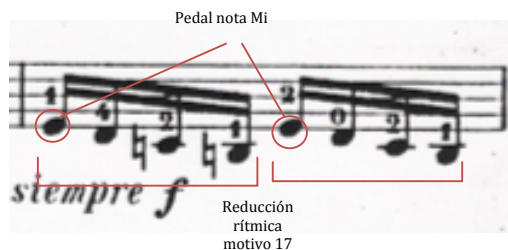


Figura 93. Final, compás 142.



Figura 94. Final, compases 144 y 145.

En los cc. 147 a 150 aparece la frase contenida en los cc.11 y 12 del primer movimiento (fig. 33). La textura cambia al reemplazar las corcheas por terceras descendentes por un acompañamiento de semicorcheas.

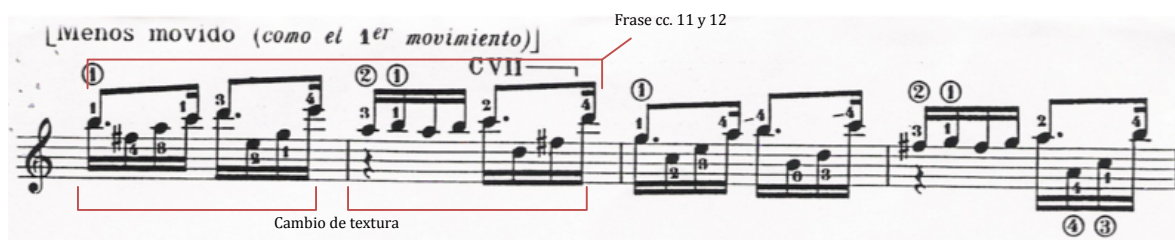


Figura 95. Final, compases 147 al 150.

Lo anterior da comienzo a la parte D de este rondó, la cual sigue desarrollándose hasta el c. 177 citando literalmente los cc. 15 al 37 del primer movimiento. Luego la sección A retorna textualmente hasta que en el c. 192 empieza la coda. Allí, en el c. 192 y 193 regresa la nota pedal (*Mi*) en la melodía; luego, encontramos unos acordes rasgueados en ritmo anapéstico (motivo 3). Siguiendo, a partir del c. 196 hay una frase transitoria que incluye nuevamente la nota pedal alternada con pequeños movimientos por grado conjunto.

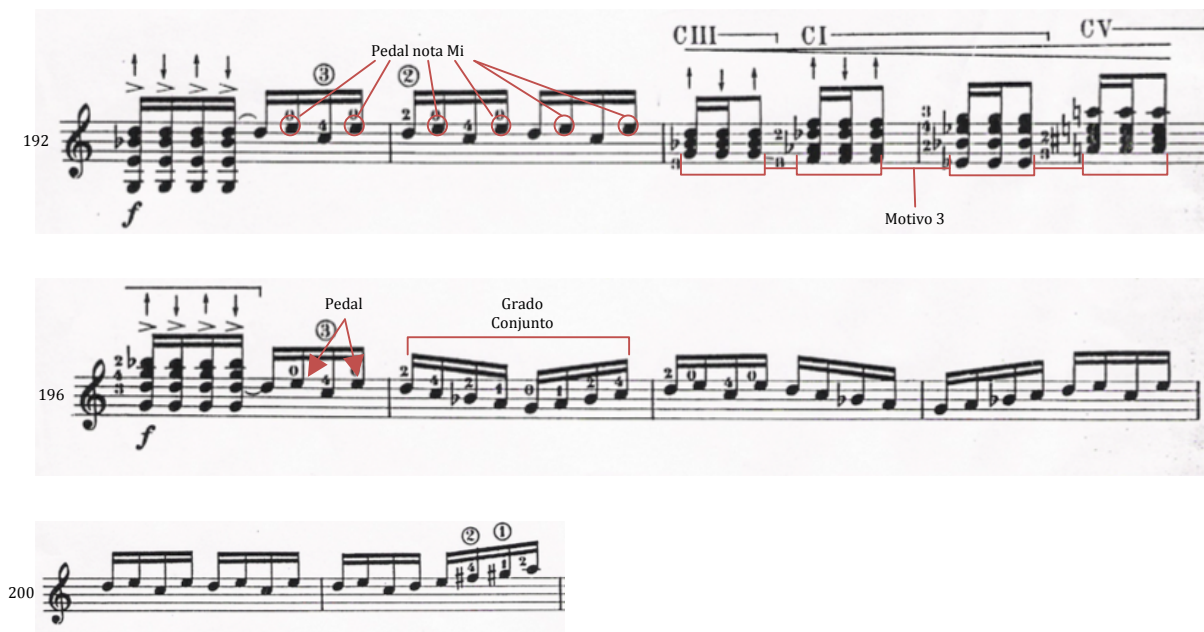


Figura 96. Final, compases 192 a 201.

Dicha frase es interrumpida por un silencio de negra recordando el del c. 64 del primer movimiento (Motivo 14). Luego, encontramos unos rasgueos en *fortísimo* con ritmo de semicorcheas los cuales acrecientan la tensión hacia el c. 206.



Figura 97. Final, compases 202 y 203

Finalmente, los acordes irrumpen en ritmo de negras a través de un salto de octava en la melodía como en el motivo 5. Luego, la sonata es concluida con una reducción rítmica de los cc. 94 a 96 del primer movimiento.



Figura 98. Final, compases 206 a 208.

3. CONSIDERACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Además del análisis realizado es necesario hacer referencia a algunos aspectos técnicos e interpretativos que hicieron parte en el montaje de la obra; sin embargo, es importante aclarar, que no es ésta la parte central de este trabajo, pues sería redundar con las propuestas hechas por Corey Whitehead en su tesis.

3.1. Primer Movimiento

En la frase inicial encontramos dos elementos importantes a tener en cuenta: La estabilidad de la mano derecha y la dirección hacia el punto más alto de la frase, el *Fa#* del c.2. En primer lugar se agrega un ligado de mano izquierda entre las dos primeras notas (*Mi-Fa#*) para darle dirección a la frase; luego, hacia el final del compás, después del acorde abierto con cuerdas al aire entre las notas *Mi* y *Sol*, se puede hacer un ligado con el dedo 4. Este ligado tiene el objetivo de darle “tranquilidad” a la mano derecha para hacer un rasgueo eficiente y así preparar el movimiento siguiente, para tocar el *Fa#* y “apagar” simultáneamente las cuerdas que quedan sonando, con el fin de lograr el silencio de corchea, del c. 2, con mayor eficacia.

En el c. 7, comienza un pasaje en el cual conviene emplear el pulgar exclusivamente para la melodía (en la voz inferior), dejando los dedos restantes (i-m-a)⁶⁴ para el acompañamiento; lo anterior, con el propósito de resaltar la melodía y utilizar los diversos toques del pulgar para darle variedad en color en sus múltiples apariciones. Esta digitación, también es sugerida en pasajes donde generalmente pulsamos con i-m-a, para mantener uniformidad y continuidad en la línea.

Existen algunas discrepancias respecto a la digitación sugerida por los señores Gilardino y Sáenz Gallego⁶⁵, en la primera edición de la *Sonata para guitarra*. En los cc. 17 al 20, se puede aprovechar el *Mi* al aire que queda sonando luego de tocar el acorde del primer

⁶⁴ i= índice, m= medio, a= anular.

⁶⁵ GILARDINO. y SAENZ GALLEGO, Op. cit., p. 12.

tiempo del c. 17, para trasladarse a la octava posición y “pisar” el *Re*# en la tercera cuerda; esto, le permite al intérprete lograr una mayor estabilidad en su mano izquierda, ya que no tendrá que desplazarse tantas veces por el diapasón. Además, es conveniente hacer el acorde que está al final de la frase (c. 19) con el pulgar y no con el sistema de arpegio p-p-i-m-a, ya que con éste perdería fuerza, contundencia y profundidad, más aún si estamos hablando de un punto climático como éste. Así mismo, es necesario dar más intensidad, incrementando el peso sobre el pulgar, cuando se llega a la nota melódica *Fa*#. También, es importante hacer uso de las cuerdas “al aire” en el pasaje siguiente (c. 20), para lograr la sensación de *legato* durante la escala pentatónica descendente.

Una de las dificultades de los tresillos del c. 44, es mantener el *legato*. Para ello, es necesario dejar fijos los dedos 1 y 4 en las notas extremas (*Sib* en el bajo y *Re* en la soprano, respectivamente) y alternar el dedo 2 entre las notas *Fa* y *Re* (cuerdas 5 y 3), mientras que el dedo 3 se mantiene sobre el *Sib* de la cuarta cuerda.

De igual manera, en el c. 88 encontramos nuevamente el problema anterior: el compositor quiere un *legato*. En este pasaje, la dificultad se incrementa debido a la distancia que hay entre las notas extremas *Fa* y *Sib*, lo que implica que el intérprete tenga que hacer cambios de posición para “alcanzarlas”. Para lograrlo de una manera más efectiva, dejamos el *Fa* del bajo, el mayor tiempo posible, mientras pulsamos el *Re* y el *Fa* siguientes en la cuarta cuerda, con un ligado entre ellas; luego, nos trasladamos sobre esta misma cuerda, hasta el *Sib* y nos estabilizamos en la sexta posición; finalmente, descendemos de la misma forma como ascendimos (trasladándonos por la cuarta cuerda hasta el *Fa*) y realizamos un ligado descendente entre las notas *Fa* y *Re*.

Este tipo de figuración arpegiada posicional es muy común en la música de Debussy; sin embargo, en la guitarra resulta difícil lograrlo según la distancia entre las notas extremas. Por ello es necesario utilizar recursos técnicos como los explicados anteriormente, con el fin de lograr la sensación de continuidad y ligereza que implican dichos arpeggios. Así mismo, es importante recordar que Antonio José no fue guitarrista y seguramente compuso esta sonata desde el piano; por ende, el compositor burgalés no tenía un conocimiento tan

profundo del instrumento como lo tuvo Villa-lobos, quien logró en los estudios para guitarra explotar este recurso “lingüístico” de una manera técnica más efectiva.

En la transición hacia la recapitulación (c. 127), hay una digitación sugerida también por los señores Gilardino y Saenz Gallego⁶⁶, pretendiendo que la melodía en la línea del bajo no se corte; sin embargo, la combinación de dedos allí planteada es un poco riesgosa y genera cierta inestabilidad; por lo tanto es preferible sacrificar un poco el *legato* de la melodía realizando un ligado con los dedos 2 y 3, entre las notas *Si-Do* (sexta cuerda), para luego tocar el *Mi* (quinta cuerda) con el dedo 2 y pulsar el *La* al aire y continuar con la digitación allí sugerida. Además en esta zona la guitarra tiene buena resonancia; por esto al tocar la nota *Si* en la sexta cuerda, así se ejecute un ligado hacia *Do*, dicha resonancia crea la “ilusión” de que la nota sigue sonando y no se altera, por ende, el *legato* en la melodía.

3.2. Segundo Movimiento

A partir del c. 18, encontramos una textura contrapuntística donde es de vital importancia establecer bien los planos, para que, a medida que los intervalos se vayan cerrando, no suenen como acordes cerrados sino que se sientan las dos melodías separadas con claridad. Por ello es recomendable utilizar el pulgar para la voz inferior y los dedos medio y anular para la superior. Así, mantenemos un sonido homogéneo en cada voz; es importante tener control sobre el manejo de los volúmenes y de los ángulos de ataque de cada toque.

En los cc. 33 y 34, se debe tener conciencia del movimiento del brazo izquierdo para que los dedos no “busquen” los trastes, sino que, por medio de la anticipación y movimiento efectivo del mismo, estos lleguen a la posición deseada con menor esfuerzo y mayor precisión. Como venimos de un pasaje complejo, tanto técnica como musicalmente, es necesario evitar, hasta donde sea posible, la tensión muscular y aprovechar esa relajación para economizar energía que será necesaria en los pasajes siguientes. La frase de los cc. 37 al 40, es similar a la anterior; por tal motivo, debemos poner en práctica algunos recursos

⁶⁶ IBID, p. 15.

técnicos y musicales disponibles para interpretarlo y no aburrir al oyente, ya sea mediante el contraste dinámico *forte-piano* (o viceversa) o el cambio de color en el toque del pulgar, aplicándole más uña, la primera vez, para hacerlo más brillante, y, luego, con más yema para que suene más opaco.

3.3. Tercer Movimiento

En este movimiento, establecer con claridad los planos sonoros es de gran importancia, es decir, diferenciar las voces por medio del color tímbrico y de la dinámica. Desde los primeros compases es necesario tomar un tempo lento, como lo escribe el autor, pero no demasiado espaciado para que se sienta realmente el 3/2 y no un 6/4; así mismo es clave la dirección, especialmente de la voz interna (en negras), la cual podemos lograr con un tempo cómodo y una acentuación correcta.

En el c. 7, la textura es un poco más confusa, ya que las voces comparten registro y se mezclan más; sin embargo, Antonio José delinea con mucha claridad cada una de las melodías, lo cual debemos destacar con la manera como pulsamos, utilizando el pulgar para las notas de la voz inferior y vibrando un poco las notas largas, para resaltarlas entre las otras. De la misma forma que en el primer movimiento, debemos pulsar las notas de la voz inferior, siempre con el pulgar, sin importar el registro en que nos encontremos, para así lograr mayor uniformidad en el sonido.

Hacia el c. 10, encontramos cuatro acordes seguidos escritos en negras, con la melodía en la voz superior en blancas. Si decidimos ejecutarlos con el pulgar, debemos tener especial atención en aplicar más masa muscular hacia la cuerda donde está la melodía, para así, lógicamente, resaltarla; de igual manera, si lo hacemos deslizando el pulgar sobre las tres últimas cuerdas y pulsamos con i-m-a, las tres primeras, aplicamos más peso sobre el anular (a) y hacemos un pequeño giro de la muñeca hacia adentro⁶⁷, para darle un color más *dolce*

⁶⁷ Es decir, hacia nosotros mismos.

y menos estridente⁶⁸. Otra opción sería tocar el primer acorde con el pulgar para darle más amplitud e intensidad, y así, reafirmamos el cambio de textura presente en este lugar; y luego, tocar con el arrastre de pulgar junto con i-m-a, para hacerlo de forma más delicada. Los siguientes compases, presentan una textura similar por lo que debe tenerse en cuenta, también, el manejo de los pesos.

Del c. 15 al 25, encontramos dos dificultades: una técnica y otra musical. La primera está relacionada con las extensiones de mano izquierda, las cuales pueden ayudarse con el movimiento consciente del brazo, con el fin de que suene más *legato*; la segunda se refiere a la monotonía en la que se puede caer al ser un pasaje tan repetitivo. Allí la creatividad del intérprete debe subsanar tal dificultad, mediante la aplicación de contrastes dinámicos, cambios tímbricos, resaltando el *ostinato* de la voz interna o *rubateando* un poco en algunas de las repeticiones.

Es muy importante observar este tipo de obras bajo una concepción orquestal. Parafraseando al maestro Álvaro Pierri, la guitarra es un instrumento pobre en amplitud sonora (dinámica) pero rico en posibilidades tímbricas. Así, debemos explotar y explorar este recurso desde un punto de vista muy responsable y analítico, siendo consecuentes con la estética y con una línea de pensamiento donde entren en equilibrio el sentimiento, la razón y el buen gusto.

El resto del movimiento se desarrolla bajo los elementos ya presentados.

3.4. Cuarto Movimiento.

La primera dificultad encontrada en el cuarto movimiento, está en los rasgueos del c. 1. Es común encontrar en las obras para guitarra de los compositores españoles, pasajes en los que haya que rasguear y, luego, pasar a un pasaje escalístico de alta dificultad; el problema radica en la inestabilidad de la mano derecha para atacar la escala, después de haber ejecutado un rasgueo. Para ello es importante tener conciencia y control sobre la mano

⁶⁸ Esto dependerá del tipo de “limado” que el intérprete tenga en su uñas.

derecha al momento de terminar el rasgueo, eliminar los movimientos parásitos⁶⁹ o innecesarios y así preparar con precisión el siguiente pasaje. Entre las diferentes digitaciones que se pueden aplicar a los rasgueos, hacerlo con la mano empuñada permite tocar con más potencia y claridad. Otra recomendación para lograr más estabilidad es digitar la escala partiendo del *Mi* de la segunda cuerda y no por la primera al aire; esto evita que ambas manos se queden sueltas, es decir, sin contacto con la guitarra.

Dicho pasaje escalístico cuenta con saltos de intervalos como terceras, cuartas y sextas, que por su amplitud dificultan la ejecución utilizando la digitación i-m; por dicha razón es aconsejable utilizar el pulgar y el anular donde sea pertinente, logrando así una digitación con más orden y precisión. Además se debe delimitar o definir el fraseo, diciendo con claridad las subfrases, para que el oyente pueda diferenciar con claridad, a manera de preguntas y respuestas, la línea melódica contenida en la escala.

Más adelante, en el c. 22, conviene agregar un ligado entre las notas *Solb* y *Fa* (primeras dos notas del compás) para dar dirección a la frase y facilitar la ejecución de la mano derecha. Con dicho ligado se genera un instante que permite preparar la mano derecha para el pasaje descendente y así mismo ordenarla de la forma a-m-i-p; de esta manera se evitan cruzamientos de dedos que van en contra de la estabilidad, la fluidez y la precisión. De igual manera, se puede agregar un ligado en el c. 24, donde ocurre lo mismo; además, se puede proceder de la misma forma ligando las notas *Sib-Solb* ubicadas en el segundo tiempo del compás.

El pasaje o frase contenido entre los cc. 25 al 28, corresponde al tipo de pasajes en los que hay que diferenciar los planos sonoros, ya sean bajo y sopranos, acompañamiento y melodía, pregunta y respuesta. Para lograr esto es preciso agregar un ligado entre las dos primeras notas del segundo grupo de semicorcheas (segundo pulso de cada compás). Esto genera impulso, liviandad y velocidad, además de facilitar la digitación para la mano derecha.

⁶⁹ Movimientos no conscientes.

A partir del c. 33, comienza, tal vez, el pasaje más difícil técnicamente hablando. Es una secuencia de terceras paralelas en ritmo de semicorcheas. Esto implica tocar notas repetidas a alta velocidad, siendo éste uno de los aspectos más difíciles dentro de la técnica de la guitarra clásica. Corey Whitehead, propone utilizar la técnica de rasgueo de dos cuerdas en lugar de suprimir algunas notas, como lo sugieren Iznaola y Gilardino en sus respectivas ediciones⁷⁰; sin embargo, la segunda opción permite tener más control sobre la línea melódica que con el rasgueo, al repetir solamente la nota de la voz superior⁷¹. Además, si el intérprete no ha incursionado sobre técnicas del flamenco, le tomará más tiempo tener el control requerido para este tipo de pasajes.

En adelante, hasta el c. 147, se repiten secciones del primer movimiento alternadas con la parte A o ritornelo; dichos elementos ya fueron tratados en los párrafos anteriores, por lo cual, no es necesario mencionarlos de nuevo. Allí, en el c. 147 hasta el 150, es fundamental, para separar la melodía de la textura acompañante, tocarla con el dedo anular apoyando.

Antes de finalizar, en los cc. 194 al 196, encontramos nuevamente una frase con rasgueos. Para lograr más estabilidad en la mano derecha, se sugiere reposar el dedo pulgar en la quinta cuerda; sin embargo, en la mano izquierda encontramos otra dificultad: salir de la cejilla en tercera posición (primer pulso del compás 194) hacia el acorde, también en cejilla, en primera posición (segundo pulso del mismo compás). Como solución, es apropiado realizar la siguiente digitación en el primer pulso: pisar la nota *Sol* con el dedo 4, el *Sib* con el dedo 1 y el *Re* con el dedo 2. De esta manera, el dedo 2 sirve como dedo guía al desplazarse hacia la primera posición, y además queda preparado para el acorde siguiente. Así mismo, dicho dedo viene preparado desde la frase anterior a los rasgueos.

⁷⁰ WHITEHEAD, Op. cit., p. 108.

⁷¹ Digitación (im-a).

4. CONCLUSIONES

La Forma Sonata es, entre las formas musicales, una de las más importantes y utilizadas por los compositores. Ésta ha venido desarrollándose desde antes del período clásico hasta nuestros días y ha sufrido algunos cambios debido a la influencia de los diversos lenguajes y épocas que la han permeado, sin alterar su estructura principal: Exposición-desarrollo-recapitulación.

La guitarra clásica es un instrumento de reciente apogeo y hasta el siglo XX no había gozado de obras con la envergadura de las grandes sonatas para piano y violín. Es un instrumento de poca sonoridad que presenta grandes desafíos, tanto para los compositores como para los intérpretes, por lo que muchos han preferido evitarla. Además ha estado ligada a la música popular desde sus orígenes, por lo que en el pasado no despertaba el mayor interés; sin embargo, en la actualidad esta situación se ha revertido.

Antonio José pudo haber sido uno de los compositores españoles más importantes del siglo XX si no hubiera sido asesinado por las huestes falangistas. Las ideas conservadoras y antiprogresistas de la dictadura apagaron el pensamiento musical nacionalista y vanguardista del maestro burgalés.

Gracias a los manuscritos guardados por Regino Sainz de la Maza y a la labor investigativa de Angelo Gilardino y Ricardo Fernández Iznaola, podemos contar con una de sus obras más importantes: *La Sonata para guitarra*.

Actualmente la *Sonata para guitarra* es interpretada en los concursos internacionales de dicho instrumento y ha sido grabada por diferentes intérpretes de talla internacional.

El primer movimiento de esta sonata no tiene la estructura armónica tradicional de las sonatas clásicas. Las áreas tonales que la conforman no tienen relación de tónica-dominante

(o tónica-relativo mayor), sino que se encuentran a un tritono de distancia. Su lenguaje puede percibirse como tonal, aunque está lleno de cromatismos y sustituciones modales.

Esta monografía presentó un análisis desde diferentes puntos de vista, haciendo énfasis en la relación temática entre sus movimientos. Pudimos constatar cómo el tema de cada uno de los movimientos se deriva del recurso melódico primario y se desarrolla cada vez más. De esta forma Antonio José le da unidad a su sonata de una manera magistral. Así mismo pudimos comprobar que la *Sonata para guitarra* es una sonata cíclica.

Por medio de éste análisis el intérprete puede conocer más a fondo el lenguaje de la obra y así mismo exponer con mayor claridad su forma y su estructura en el momento de ejecutarla. Aunque somos conscientes de que ésta es una aproximación entre muchas que pueden hacerse, sabemos que aportará elementos teóricos e interpretativos que quizá otros no hayan visto.

ANEXO

SONATA para guitarra (1933)

Revisione e diteggiatura di
ANGELO GILARDINO e
JUAN JOSÉ SÁENZ GALLEGO
(1989/90)

Antonio JOSÉ
(1902-1936)

Allegro moderato

The musical score is written for guitar in 2/4 time, key of D major (two sharps). It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various guitar-specific techniques such as fingerings (circled numbers), slurs, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). Chordal structures are labeled with Roman numerals: CII, CVII, CV, CIV, CVI, and CVII. The score includes a crescendo marking 'cresc.' and a final measure with a double bar line and repeat dots. The page number '12' is written in the bottom left corner.

25 *cresc.*

29 *f* CVII CVIII

33 *dim.* CI

37 *p, expres.* CIII

41 CII CIII CVI *pp dejando vibrar*

46 *mf* CVI *pp*

51 *mf* *pp rit. mucho* CIII

a tempo (un poquito menos movido)

CVII

56 *mp*

CVII

61 *p*

CIV

66

CIV

72 *[p]*

CII

77

dim.

82

C III

CIII

87 *lc*

92 *f*

98 CIII—

104 *dim.* *p*

110

115 *mf* CVII CIII

120 CIV CXI

124 CVII *cresc. y accel. poco*

Tempo I

128 *f*

Musical staff 128-132. Treble clef, key of D major. Measure 128 starts with a forte (f) dynamic. The staff contains eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. Measure 132 ends with a double bar line.

133

Musical staff 133-136. Treble clef, key of D major. Measure 133 starts with a new phrase. Measure 136 contains a measure rest labeled 'CIV' and a circled number 6. The staff ends with a double bar line.

apasionadamente

137

Musical staff 137-140. Treble clef, key of D major. Measure 137 starts with a circled number 5. Measure 138 has a circled number 4. Measure 139 has a measure rest labeled 'CVI' and a circled number 4. Measure 140 has a circled number 4. The staff ends with a double bar line.

141

Musical staff 141-144. Treble clef, key of D major. Measure 141 starts with a circled number 3. Measure 142 has circled numbers 2 and 3. Measure 143 has circled numbers 3, 4, and 3. Measure 144 has circled numbers 1, 2, and 3. The staff ends with a double bar line.

crescendo mucho

145

Musical staff 145-148. Treble clef, key of D major. Measure 145 starts with a circled number 3. Measure 146 has circled numbers 2 and 3. Measure 147 has a circled number 1 and a measure rest labeled 'CI'. Measure 148 has a circled number 2 and a measure rest labeled 'CIV'. The staff ends with a double bar line.

150 *p*

Musical staff 150-153. Treble clef, key of D major. Measure 150 starts with a piano (p) dynamic. The staff contains eighth notes, mostly beamed together. Measure 153 ends with a double bar line.

ossia

Musical staff 154-155. Treble clef, key of D major. Measure 154 has a measure rest labeled 'CIV' and a circled number 2. Measure 155 has a measure rest labeled 'CV' and a circled number 1. The staff ends with a double bar line.

156 *p* *f* *p*

ossia

161 *f* *CVIII* *dim.*

166 *CVII* *CH* *rit. expres.*

172 *p a tempo*

177 *cresc.* *f*

181 *[p]*

185 *CXII* *[p]*

189 *cresc. y accel.* CX

193 *[a tempo]* *f*

198 *dejando vibrar*

203

208 CII

213 CII CV

rit. hasta fin

218 *rit.* CII

despacio

223 CII *f*

MINUETO

The musical score for "MINUETO" is written for a single melodic line on a grand staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of six staves of music, with measures numbered 6, 11, 16, 21, and 26. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is divided into sections labeled CIV, CIII, CVII, CVI, CVIII, CII, and CIV. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations, including notes, rests, and fingerings. The score is divided into sections labeled CIV, CIII, CVII, CVI, CVIII, CII, and CIV. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations, including notes, rests, and fingerings.

31 *poco rit.* C1 (a tempo)

36 *marcando bien el canto* CII CII CII

41 CIII CVIII

46 *a tempo* *f*

51 *rall.* *despacio* *a tempo* CIII CIV

56 CVII *ff*

61 *rall.* *f* *poco accel.*

66 *rit.*

71 *tiempo normal* *p'*

76 *rall. mucho* *ad libitum*

Tempo I *p*

cresc.

rit. mucho *despacio*

III PAVANA TRISTE

Lento

[*mp*]

CV

4

CII

CIII

5

espressivo

un poco más movido

7

CVI

CVI-VII-VIII

VII

6

cresc.

10

f

despacio

CV

CIII

CV

14

rall.

CI

m.d. XII

CII

mf

CI

ossia

CIII

m.d. XII

18

CIII

CIV

22

f

6

25

28

31

34

Tempo I

37

41

44

47

ossia

CV

CVIII

XII

8a

ff

espressivo

dim.

despacio

rall.

IV FINAL

Allegro con brio

2

f rasgueado [*)

CV

5

f sempre

9

simile

13

CV

17

21

p y agitado

25

cresc.

24 [*Neutralizzare la corda ⑤ con il dito 2 della m.s. - Damp ⑤ string with 2nd l.h. finger]

29 *mp sub.* CVII

33 *f subito* *ossia*

37 *dim. y poco rit.* Menos movido (como el 1^{er} movimiento)

41 *ossia*

46 CIII

52

CIII

58

[Tempo I]

64

f con brio como al principio

68

f

72

f

f

76

f

f

f

80

dim. [e rall.]

[illegible]

[Menos movido (como el 1er movimiento)]

147

CVII

151

[cresc.]

155

CIV

159

CVI

CII

CVII

163

cresc. ③

CVII

CVIII-①

167

171

menos

CI

rall.

[Tempo I]

mucho

f con brio y aún más nervioso que al principio

f

f

f

f

CHI — CI — CV —

f

f

ff

cresc. y accel.

CX —

fff

20

BIBLIOGRAFÍA

- BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Buenos aires : Ricordi Americana, 1947. 333p.
- BERRY, Wallace . Form in music. 2 ed. Englewood Cliffs : Prentice-hall, 1986. 439p.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. Historia de la música occidental. 7 Ed. Madrid : Alianza Música, 2008.
- DE BLAS, Alberto. Sonata (1933) Antonio José. [en línea]. (2011). [consultado 12 Abr. 2012]. Disponible en <<http://albertodeblas.blogspot.com/>>
- GIL VALDÉS, Iván. “Antonio José: Un talento burgalés”. Oviedo, 2006. Monografía. Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”.
- GILARDINO, Angelo y SÁENZ GALLEGO, Juan José. Antonio José Sonata para guitarra. Ancona : Bèrben, 1990.
- KUHN, Clemens. Tratado de la forma musical. Barcelona : Idea Books, 2003, 269p.
- NEWMAN, William S . The sonata in the classic era. 3 ed. New York : W. W. Norton
- _____ The sonata in the baroque era. 4 ed. New York : W. W. Norton
- PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid : Real Musical, 1985. 291p.
- PRIETO MARUGÁN, José. ¡Viva la música!. Homenaje a Antonio José. En : Melómanodigital. [en línea]. [consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <<http://www.orfeoed.com/especiales/antoniojose.asp>>
- PUCHE MACIÁ, Ramón. Historia de España : La guerra civil española. [en línea]. (2000-2008). [Consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <http://www.guerracivil1936.galeon.com/>
- RAMOS, Ignacio. Entrevista a Ricardo Fernández Iznola. [en línea]. (2006). [Consultado 21 sep. 2009]. Disponible en <http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/entrevista_iznolaII.htm>
- ROSEN, Charles . Formas de sonata. Barcelona : Labor, 1987. 376p.
- SCHOLES, Percy A. Diccionario Oxford de la Música. 9 Ed. Cuba : Pueblo y Educación, 1973, 1302p.
- UNIVERSIDAD EAFIT. Naxos Music Library. [base de datos en línea]. [consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <<http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/work.asp?wid=133880&cid=8.554555>> y

<http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/work.asp?wid=168787&cid=8.572565>

VALDIVIELSO ARCE, Jaime L. Centenario del nacimiento del Músico y Folklorista burgalés Antonio José Martínez Palacios. En : Revista de Folklore - Fundación Joaquín Díaz. [en línea]. Vol. 22b, No. 262 (2002); pp. 119-124. [consultado 28 Mar. 2012]. Disponible en <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2040>>

WHITEHEAD, Corey E. Antonio José Martínez Palacios' Sonata para guitarra (1933), an Analysis, Performer's Guide, and New Performance Edition. Tucson (Arizona), 2002, 144 p. Tesis (D.M.A). The University of Arizona.